

A PERPÉTUA JORNADA DO LIVRO EM *QUATRO-OLHOS*, DE RENATO POMPEU

Tiago Lanna Pissolati

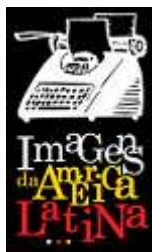
Call me Quatro-Olhos

Escrever um livro para que se possa encontrar o livro: a premissa, por mais contraditória que pareça, alicerça o romance *Quatro-olhos*, do escritor e jornalista Renato Pompeu. Escrito e publicado durante a ditadura militar brasileira, o texto constitui um aglomerado de memórias e esquecimentos, potências e impossibilidades, buscas e perdas.

Trata-se de um romance erguido em torno de um homem que, durante boa parte de sua vida, empenhou seu tempo na escrita de um livro. Sua esposa, intelectual que se opunha ao regime militar, realizava reuniões com militantes em seu apartamento. Certa ocasião, descoberta pela polícia, ela foge e não é mais vista. Os militares, chegando logo em seguida e não encontrando a mulher, confiscam os originais do livro do protagonista. Após esse episódio, ele é internado em uma instituição psiquiátrica, onde passa a ser conhecido como Quatro-olhos.¹ Por fim, após receber alta, descobre que do livro pouco ou nada se lembra – nem mesmo de sua natureza ou da matéria de que tratava. Não sendo capaz de encontrar os originais em lugar algum ou mesmo de resgatá-los em sua memória, descobre que só tinha uma coisa a fazer: escrever outra vez o livro.

Muito embora esse esforço de sumarizar os eventos do romance possa dar a impressão contrária, o texto de Pompeu transborda os fatos narrados, pouco apoiando-se em uma matéria referencial ou linha narrativa. De fato, *Quatro-olhos*

¹Por se tratar de um texto em que o nome do protagonista-narrador e o título do romance são o mesmo, utilizaremos o destaque em itálico quando nos referirmos ao último e caracteres em formatação normal quando nos referirmos ao primeiro.

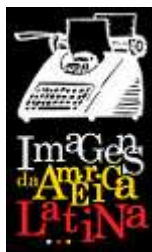


se constrói, desde suas palavras iniciais, entre a necessidade de relembrar para narrar e os abismos referenciais:

Mais ou menos dos dezesseis aos vinte e nove anos passei no mínimo três a quatro horas todos os dias, com exceção de um ou outro sábado e de certa segunda-feira, escrevendo não me lembro bem se um romance ou um livro de crônicas. Recordo com perfeição, porém, tratar-se de obra admirável, a pôr a nu, de modo confortavelmente melancólico, a condição humana universal e eterna, particularizada com emoção discreta nas dimensões nacionais e de momento. Dei para um amigo meu, funileiro, ler e ele achou muito bom. Perdi os originais há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga; de que havia, indubitavelmente, um tema, ou vários temas, e mesmo um ou outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase. (POMPEU, 1976, p. 15)

Uma narrativa, desde o princípio, fundada em imprecisões. Seu protagonista, um homem que escrevera um livro “mais ou menos dos dezesseis aos vinte e nove anos”, ao longo de todos os dias, com exceção de “um ou outro sábado”. Um livro que possuía “um tema, ou vários temas”, escritos em torno de “um ou outro personagem”. As lembranças desse livro, ainda, já assumem desde o início a condição de paradoxo: ao passo que o narrador recorda “com perfeição” o valor estético da obra, ele guarda “apenas memória vaga” dela. De fato, não consegue “reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase”. Sobre as circunstâncias de desaparecimento desse livro, ele diz que “não convém deixar esclarecidas”.

Tais imprecisões tornam menos palpáveis – e mesmo críveis – os fatos narrados. Para dar ainda mais complexidade ao romance, soma-se a elas uma certa liquidez que leva o texto, em questão de instantes, da narrativa referencial à prosa poética. Ocorre um grande número de paradoxos que, entre um fato e outro, só levam à dúvida. Por fim, a estruturação do romance em três partes torna



imbricadas as relações entre o tempo dos fatos narrados, o tempo do livro perdido e o tempo em que acontece a narrativa (ou seja, o tempo de escrita do livro que temos em mãos).

A primeira parte do romance – “Dentro”, a de maior extensão – abre-se com o trecho citado. Seguem-se a ele vinte e quatro capítulos, narrados em primeira pessoa, que mesclam, em texto fragmentário e descontínuo, pequenas narrativas de lembranças do narrador, trechos do livro perdido que recobram a superfície de sua consciência, reflexões de natureza variada e fragmentos em que as lacunas superam qualquer matéria referencial palpável. Contudo, não raramente todas essas diferentes formas textuais e narrativas colidem e se confundem em um complexo emaranhado de lembranças e olvidos. Encerra essa primeira parte da narrativa a lembrança do episódio do confisco do livro pelos militares:

- Onde está ela? Onde está?

Dei mais uma tragada no cigarro e comentei simplesmente:

- Ela se picou.

Ainda bem que ninguém me prestou atenção, pois logo me lembrei de que era um cidadão no gozo de seus direitos e protestei:

- Quem são os senhores? São assaltantes?

Me exibiram debaixo do nariz uma credencial de plástico e disseram que estavam à procura de minha mulher. Eu disse:

- Ela não está, não estão vendo?

Um respondeu:

- Vamos então esperar por ela, senão vai você mesmo. Foram apanhando os livros. Numa gaveta do escritório, encontraram meu manuscrito. Nunca mais o vi. Meses depois, eu estava internado no hospital psiquiátrico, onde resolveram me chamar de Quatro-Olhos. (POMPEU, 1976, p. 136)

A segunda parte do romance – “Fora” – procura capturar o tempo de internação de Quatro-olhos na instituição psiquiátrica após o confisco de seu livro. Narrados em terceira pessoa e com texto já mais próximo ao da narrativa realista, os quatro capítulos que a compõem têm como foco as relações estabelecidas entre



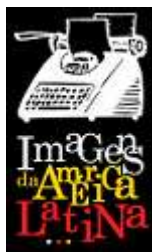
internos e médicos, em um verdadeiro microcosmo da sociedade naquele momento. Por fim, “De volta”, última parte de *Quatro-olhos*, narra, também em terceira pessoa e em breves quatro páginas, a entrevista de libertação do protagonista e sua decisão final, por escrever novamente o livro.

Assim, entre o evento do confisco do livro por um regime violento e a decisão do protagonista por reescrevê-lo, *Quatro-olhos* constitui uma jornada fragmentária em um tempo de paradoxos. Para melhor entendê-la, ponhamos o romance de Pompeu de lado por um momento e voltemos nosso olhar a outra jornada: aquela que testemunhou a busca obcecada de um capitão por uma baleia terrível...

Trate-me por Ishmael

Há alguns anos – não importa quantos ao certo –, tendo pouco ou nenhum dinheiro no bolso, e nada em especial que me interessasse em terra firme, pensei em navegar um pouco e visitar o mundo das águas. É o meu jeito de afastar a melancolia e regular a circulação. Sempre que começo a ficar rabugento; sempre que há um novembro úmido e chuvoso em minha alma; sempre que, sem querer, me vejo parado diante de agências funerárias, ou acompanhando todos os funerais que encontro; e, em especial, quando minha tristeza é tão profunda que se faz necessário um princípio moral muito forte que me impeça de sair à rua e rigorosamente arrancar os chapéus de todas as pessoas – então percebo que é hora de ir o mais rápido possível para o mar. Esse é o meu substituto para a arma e para as balas. Com garbo filosófico, Catão corre à sua espada; eu embarco discreto num navio. Não há nada de surpreendente nisso. Sem saber, quase todos os homens nutrem, cada um a seu modo, uma vez ou outra, praticamente o mesmo sentimento que tenho pelo oceano. (MELVILLE, 2008, p. 26-27)

Com essas potentes palavras, faz-se o primeiro parágrafo do relato obstinado de *Moby Dick*. Escrito em torno da busca obcecada do capitão Ahab pela maléfica baleia branca que lhe arrancara uma perna, o romance sai das mãos de



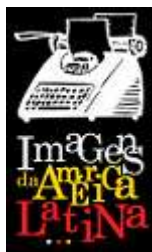
Melville e chega aos nossos olhos por meio de seu narrador, um marujo que não mais seria que coadjuvante na perseguição incessante do capitão pelo animal algoz.

No entanto, a narrativa disparada pela nomeação – *“call me Ishmael”* – transcorre com paciência e tempo próprios do mar até chegar ao seu centro de tensão fundamental, o relato da perseguição. Em seu ponto de partida, o que está em jogo é a figura desse marujo-narrador-coadjuvante, assim como as forças que, de fato, o puseram em jornada. Por que razões ele deixaria a terra firme? Com que fim buscaria o deslocamento? Para que ele mergulharia no desconhecido?

As respostas dadas por Ishmael são tão óbvias quanto inquietantes. A falta de dinheiro, a ausência de interesses em terra, a necessidade de regular a circulação. Mais no cerne, ainda, a tentativa de apartar-se de pulsões violentas, a importância de tomar distância da morte, a primazia de interromper um ciclo de austeridade e sombras, um meio de afastar a melancolia – *“to drive off the spleen”*.

Um denominador comum entre todas as razões: Ishmael põe-se em jornada no mar em busca do risco, da ousadia, da aventura. Diante do melancólico cenário que se ergue no continente, nada mais tentador que encarar o desconhecido. Eis o início da jornada. Centenas de páginas depois, o capitão Ahab mergulha para a morte junto à baleia que lhe marcará o destino. No entanto, na distância colocada por esses dois pontos do relato – a partida e o encontro decisivo – cabe indagar: onde, precisamente, realiza-se a narrativa? Em que ponto, de fato, acontece a escrita?

Não por coincidência, é no próprio mar que podemos encontrar a resposta a tais questionamentos. Não necessariamente junto às baleias de proporções gigantescas, mas entre figuras não menos temíveis e encantadoras: as sereias cujo canto Ulisses ouviu, em um gesto de coragem, segundo alguns, ou de covardia, segundo outros. Tratava-se de um canto destinado a “navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância”, relembra, na



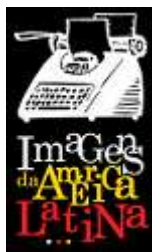
abertura de *O livro por vir*, Maurice Blanchot (2005, p. 4). O convite irresistível do canto das sereias, aponta o filósofo, é o convite a uma jornada sem volta rumo às profundezas. Ulisses, astuto homem da técnica, amarra-se ao mastro de seu navio para que possa ouvir o convite sem sucumbir a ele. Conhece a distância e a possibilidade de percorrê-la, mas é detido pelas amarras que ele mesmo criara. O engenho de Ulisses é o que permite que ele ouça e vivencie mais do que qualquer outro homem, sem ter de perecer diante dessa experiência abismal.

É precisamente nesse momento único – a revelação da distância até o desconhecido para o homem – que Blanchot encontra o essencial, o território fundamental da Narrativa: “A narrativa é, heroica e pretensiosamente, o relato de um único episódio, o do encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das Sereias” (BLANCHOT, 2005, p. 7). As saídas cavaleirescas de Dom Quixote, a caça à baleia empreendida por Ahab, a busca de Quatro-olhos por seus originais: seria toda narrativa tão somente uma reedição, uma atualização do encontro de Ulisses com o canto fascinante?

Atualização do encontro, não do relato do encontro: a narrativa não seria a transposição do acontecimento para a língua falada ou escrita, mas o próprio acontecimento em si:

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se.

Essa é uma relação muito delicada, sem dúvida uma espécie de extravagância, mas é a lei secreta da narrativa. A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo “começar” antes de o haver alcançado; e, no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que



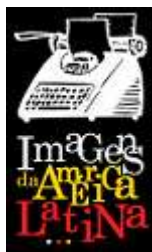
fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (BLANCHOT, 2005, p. 8)

No chamado irresistível do canto das sereias a Ulisses, a lei secreta encontrada por Blanchot: a narrativa não é o ponto do qual se parte, a empreitada inicial que prepara a trajetória, não é a técnica de Ulisses ao se amarrar aos mastros, não é o “novembro úmido e chuvoso” na alma de Ishmael; não é, igualmente, o objetivo que perseguimos na rota percorrida, a linha de chegada no fim do caminho, o potencial mergulho nas águas abismais em que Ulisses sucumbiria às sereias, em que Ahab e Moby Dick compartilham a morte. A narrativa, segundo Blanchot, é desvelada no canto das sereias – é, precisamente, a distância que o canto revela. É tudo aquilo que se coloca entre a melancolia de Ishmael e o encontro, na morte, entre capitão e baleia, o homem e seu algoz. Ou seja: não se trata do ponto de que se parte ou do ponto que se projeta ao fim. A narrativa é, necessariamente, o movimento que parte de um ponto em direção ao outro.

Entre o início e o fim, a escrita

É certo que Ulisses não mergulha seduzido pelo canto, embora ele conheça a distância da jornada que a melodia lhe revela. Ahab e Moby Dick, por outro lado, realizam seu mergulho final rumo ao desconhecido. Mas o que dizer de *Quatro-olhos*? Quais seriam os pontos entre os quais a narrativa transcorre e se estabelece? Por fim, haveria no romance de Pompeu um mergulho final?

Pensemos, primeiramente, no ponto do qual a narrativa parte. Um ponto originário do relato, um ponto capaz de disparar a prosa flutuante e fragmentada do romance de Pompeu. Impossível, contudo, é ter esse ponto diante dos olhos: ao buscá-lo, colocamo-nos diante de algo que emerge muito mais como uma medida de perda e sombra do que como um evento preciso, localizável no tempo-espaço. Em *Quatro-olhos*, esse ponto impreciso que dispararia a narrativa vem com um quê

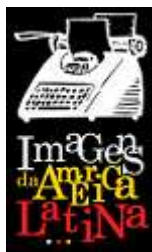


de potência e privação, com algo de passado e algo de emergência. Um ponto próximo à perda dos originais do protagonista e narrador – não necessariamente ao próprio episódio do confisco, mas à medida de perda que permeia cada palavra do texto.

Há que se pensar, dessa forma, em que outro ponto se coloca no extremo oposto da rota pela qual caminha a narrativa. Se ela parte do lugar da perda e da ausência, que meta ela projeta ali, onde o livro se encerra e as palavras têm fim? Levemos em conta o paradoxo sobre o qual a “lei secreta da narrativa” de Blanchot inevitavelmente recai. A narrativa é o movimento em direção a um ponto obscuro, desconhecido, ignorado; trata-se, porém, de um ponto imperioso – tão imperioso que ela não pode sequer ter início antes de tê-lo alcançado. Mas como seria possível que a narrativa alcançasse esse ponto sem ter se iniciado? Eis o paradoxo.

Acreditamos que, em *Quatro-olhos*, esse outro ponto desconhecido e obscuro resida entre as páginas dos originais perdidos. Se é a perda desses originais que dispara o processo de escrita, percebemos, a todo tempo, que o gesto de escrever está necessariamente colado ao gesto de procurar. E assim como toda procura pressupõe um objeto desejado, essa escrita pressupõe um reencontro possível. Nesse sentido, seja nas tentativas de lembrar-se de seu livro perdido, seja nas buscas do objeto em meio às entranhas da cidade ou mesmo no ímpeto constante de tentar reescrevê-lo, o narrador de *Quatro-olhos* ergue uma busca-escrita que se coloca marcadamente entre o momento da perda e esse reencontro possível. Ou seja: de um lado, um livro perdido; de outro lado, esse mesmo livro, rememorado, reencontrado ou, ainda, reescrito.

No entanto, há algo não se realiza nesse universo narrativo: esse ponto último para o qual se dirigem as palavras do romance (e, claro, para o qual se dirige o próprio romance) jamais é atingido. Afinal, o protagonista não se lembra satisfatoriamente de seu livro. Também não o reencontra. Tampouco o reescreve. Resta, assim, no ponto para o qual a narrativa se dirige, um evento que é tão imperioso quanto irrealizável.



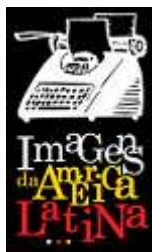
É bem verdade que é somente no livro de Melville que Ahab [sic] encontra Moby Dick; mas é também verdade que só esse encontro permite a Melville escrever o livro, encontro tão imponente, tão desmesurado e tão particular que transborda todos os planos em que ocorre, todos os momentos em que quisermos situá-lo, e parece ter acontecido antes mesmo que o livro começasse, mas também de tal natureza que só pode acontecer uma única vez, no futuro da obra e naquele mar que será a obra transformada num oceano à sua medida. (BLANCHOT, 2005, p. 10)

Somente a partir do momento em que Ahab encontra Moby Dick é possível que se escreva o romance; no entanto, é necessário que Melville escreva *Moby Dick* para que o encontro aconteça. Somente a partir do momento em que Quatro-olhos encontra seus originais é possível que o livro se faça; mas nem mesmo a partir da escrita de *Quatro-olhos* o encontro se realiza.

O que separa *Moby Dick* de *Quatro-olhos*, nesse sentido, é uma espécie de prolongamento da distância a ser percorrida até esse ponto obscuro para o qual caminha a narrativa. Em *Moby Dick*, tal ponto é atingido no texto da obra, muito embora seus desdobramentos sejam desconhecidos pelo leitor (o que, para além da morte óbvia, ocorre a Ahab e à baleia assim que eles sucumbem às águas do mar?). Em *Quatro-olhos*, nem mesmo o texto é capaz de levar o narrador ao encontro desse ponto, que permanece sempre obscuro, sempre inatingível, sendo alçado para um lugar inalcançável pela narrativa.

Nesse sentido, se ambas as obras são frutos de um paradoxo fundador – atingir um ponto essencial para então narrar, mas narrar para que se chegue a esse ponto –, *Quatro-olhos* torna esse paradoxo ainda mais complexo. Afinal, se esse ponto primordial é condicionante do princípio e fim de toda narrativa, o fato de ela de fato não o atingir coloca em xeque sua própria existência.

Certamente, o romance de Pompeu não é o único a mergulhar de forma ainda mais complexa nesse paradoxo. De fato, ele se insere em toda uma tradição literária que escancara os limites e a insuficiência da narrativa (e, por que não, da



linguagem) para alcançar as condições de sua própria realização – atingir esse ponto sombrio e essencial que permite que a escrita aconteça.²

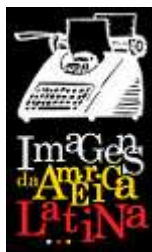
Entre o tempo e o perigo, a jornada-livro

Cabe indagar, por fim, quais seriam as consequências desse aprofundamento – ou ainda, do alargamento da distância percorrida pela narrativa de forma a impedi-la de chegar à completude – para o narrador e para o próprio gesto de escrita em *Quatro-olhos*. Detenhamo-nos, aqui, sobre a mais profunda e evidente: um impacto de grandes proporções sobre a percepção e distribuição do tempo na narrativa.

Isso pode ser observado, no romance, sob a forma de uma superposição complexa das camadas do tempo sobre o seu tecido narrativo. Nascido no texto sob o emblema da perda e movido por um esquecimento que a todo tempo lhe ameaça o passado, o narrador de *Quatro-olhos* dá sinais de perder-se entre presente, passado e futuro, não sendo capaz de conferir aos acontecimentos que vive, que relembra e que projeta, uma linha narrativa contínua, que respeite alguma cronologia:

A hora mais adequada para lembrar de tudo é como agora, no fim da tarde, nem dia nem noite, as cores mudam, passam sombras, nuvens de Santa Maria, como quando a memória imediata é vencida pela retentiva e a gente, num lugar desconhecido, se lembra de ali ter estado – na verdade, a gente realmente sempre já esteve nos lugares em que nunca foi antes, pois percebe depois. Já ouvi o que nunca me disseram, apenas demoro a me dar conta disso. (POMPEU, 1976, p. 24)

²Tradição que conta com obras como *Esperando Godot*, em que o ponto de chegada – o encontro com Godot – não ocorre; *Se um viajante numa noite de inverno*, em que a busca do protagonista por um livro leva-o sempre a outros livros, nunca ao objeto desejado; *The Aspern papers*, em que os papéis buscados pelo personagem principal são feitos em cinzas; *Rayuela*, em que o jogo proposto pela narrativa não é capaz de levá-la ao seu desfecho, mas apenas a fragmentos que se referenciam de forma recíproca, *ad infinitum*.



A sensação de ter estado em um lugar em que nunca se havia pisado, de ter ouvido algo que nunca foi dito ou – atrevemo-nos a completar – de ter escrito algo que nunca fora escrito, ou mesmo de não ter escrito algo que já o fora. Nessa percepção turva do tempo e dos acontecimentos, os vínculos entre os eventos se perdem e as separações entre acontecido e não-acontecido tornam-se líquidas. A escrita (e busca) do narrador e protagonista de *Quatro-olhos*, assim, acontece sempre de forma a atingir seu objetivo – o livro – mas parece, de antemão, já adiantar o fracasso da empreitada. Como se Quatro-olhos já soubesse, a todo tempo, que seu livro jamais poderia ser lembrado, encontrado ou reescrito:

Custava dor ao peito testemunhar o dolo ignóbil, a refulgir com nojo embolorado na noite vizinha, palhaço pálido a retirar do coração fundo o futuro picado em pedacinhos dos nacos do presente dilacerado, um espelho de fulgor ocre a difundir, com rodeios de cheiro áspero, as esperanças do passado. (POMPEU, 1976, p. 95)

Com “o presente dilacerado” e “futuro picado em pedacinhos”, difundem-se, com “fulgor ocre” e “cheiro áspero”, as “esperanças do passado”. Na jornada narrativa de *Quatro-olhos*, escreve-se, desde o princípio, antevendo o fim: o fracasso da empreitada.

Voltemos a Ishmael: é para lançar-se em direção ao incerto, caminhar rumo ao obscuro, alçar-se à aventura e expor-se aos perigos da vida que o homem melancólico de Melville abandona a terra firme e ganha o mar. Releiamos Blanchot: é precisamente em uma jornada rumo a um ponto obscuro, desconhecido e imperioso que se ergue toda narrativa. Mas retomemos Pompeu: Quatro-olhos tenta realizar uma jornada e fazer dela matéria narrável quando o desfecho – o fracasso – já é conhecido. O narrador lança-se ao mar da narrativa quando o ponto a alcançar é inatingível. Ora, o que se poderia dizer do marujo que ganha o oceano já sabendo que o fracasso o espera? Ou melhor: que perigo há em uma jornada cujo resultado infrutífero nós já conhecemos?

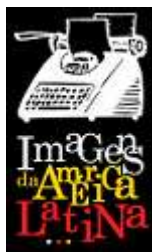


A ideia do perigo, de fato, seria fundamental a todo senso de experiência, transmissão e realização – inclusive à da jornada narrativa. Como aponta Olgária Matos em conferência realizada em 2009, o termo latino *periculum* compartilha o radical *per-* com o termo *experientia* – o que, etimologicamente, denota uma proximidade notável entre as experiências e os encontros com o desconhecido. Ter experiências autênticas, nesse sentido, seria adentrar o território das incertezas: colocar-se sob ameaça.

As proximidades etimológicas não se detêm nesse ponto: a comentadora recorda, ainda, que o termo para experiência empregado por Walter Benjamin – *Erfahrung* – é formado a partir do radical *fahr-* que, por sua vez, forma o termo *fahren* (viajar). Na língua alemã antiga, segundo Matos, o verbo *fahren* aludia à travessia de uma região desconhecida ao longo de uma viagem. Entre o latim e o alemão, conclui a filósofa, o consenso de que *experientia* e *erfahrung* comportam a ideia de “sair de um perímetro, sair da condição do já conhecido, já vivido, para ampliar vivências, acontecimentos e repercussões desses acontecimentos novos em nossas vidas”. São essas experiências – completamos, vividas em jornada – que “alargam nossa identidade, nossos conhecimentos e pesam em nossa sensibilidade e condição no mundo” (MATOS, 2009).

No entanto, como nos relembram alguns dos mais conhecidos ensaios de Walter Benjamin – *O narrador e Experiência e pobreza* (Cf. BENJAMIN, 1994)–, a modernidade presenciou o declínio dessas experiências em sua forma autêntica. Emblema da jornada moderna, a guerra de trincheiras – mais uma vez evocando a imponente sentença de Walter Benjamin – viu seus combatentes retornarem silenciosos, “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”. As ameaças dessa jornada, absolutamente desproporcionais, superam a transmissibilidade, embotam a ampliação, deixando, em seu centro, nada mais que “o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1994, p. 115)

É a modernidade, nesse sentido, que traz em seu bojo as raízes da destruição da experiência. Por um lado, os tempos modernos constituíram a

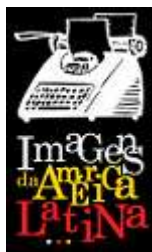


jornada absurda da guerra industrial, conferindo à morte um aspecto mecânico e massivo, de que o homem é mero coadjuvante. Por outro lado, esses tempos buscaram esterilizar a vivência dos *pericula*, com a tentativa de minimizar os riscos da vida cotidiana a partir de uma cartilha de práticas saudáveis que garantem a longevidade. Seja por um aspecto ou por outro, a modernidade liquida a ideia tradicional da *fahren*, reduz as possibilidades de transmissão, faz declinar a experiência. Como resultado desse processo, Olgária Matos lê em Benjamin a ideia da perda do sentido das nossas existências e do próprio tempo. Tempo que, ao homem moderno, não é “um tempo vivido, experienciado, mas um tempo que precisa ser esquecido” (MATOS, 2009).

Em outras palavras: se é dado de toda autêntica jornada ter um ponto de chegada obscuro ou impreciso, a jornada da modernidade parece levar esse ponto ao lugar do inapreensível, do esquivo ou do incomunicável. Colocar-se em jornada, assim, é colocar-se diante do absurdo, vivendo em um tempo que rompe com as possibilidades de transmissão e de sucessão da experiência do passado na narração do presente e projeção para o futuro. Um tempo que surge diante desse homem em sua dimensão mais plasmada e informe.

Esse tempo sem experiência não está muito distante da generalizada sensação de falta de tempo com que a contemporaneidade nos presenteou, como aponta Matos. De fato, ambas as sensações seriam os dois lados de uma mesma moeda: o declínio da experiência. “Nós vivemos um tempo ao mesmo tempo acelerado e contraído, cuja síntese é um tempo vazio” (MATOS, 2009). Maria Rita Kehl, também se debruçando sobre a questão, chega a conclusões semelhantes:

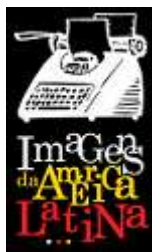
Do ponto de vista do funcionamento psíquico, talvez não haja diferença entre o tempo estagnado e o tempo comprimido: em ambos os casos, o empobrecimento do trabalho psíquico faz com que os estímulos recebidos pelo sistema percepção-consciência se pareçam com pequenos traumas, soltos da rede de representações que confere valor e sentido (imaginário) à vida. (KEHL, 2009, p. 157)



Seja sob a forma do tempo comprimido – *o tempo que nos falta* – ou do tempo plasmado – *o tempo que não passa* – a vivência do tempo vazio é motivo de angústia e sofrimento para o homem. Nesse quadro, sua capacidade de constituir uma “rede de representações que confere valor e sentido (imaginário) à vida” é seriamente afetada. É importante ressaltar, ainda, que Kehl não põe o termo “imaginário” entre parênteses por acaso: nesse ponto, ela retoma a concepção da duração – a *durée* de Bergson – para explicitar nossa relação com o tempo. Para o filósofo francês, a duração estaria relacionada ao caráter subjetivo e indivisível dos movimentos dos corpos no tempo e espaço. Segundo a concepção bergsoniana, não há um tempo único, homogêneo e imperativo, mas simplesmente a duração de cada ser ou consciência. Constituem-se, assim, durações de elasticidade desigual, colocadas por níveis maiores ou menores de relaxamento ou tensão:

O espaço aliás, no fundo, não é mais do que o esquema da divisibilidade indefinida. Mas com a duração é completamente diferente. [...] Pressentimos na natureza sucessões bem mais rápidas que as de nossos estados interiores. Como concebê-las, e qual é essa a duração cuja capacidade supera toda imaginação? Não é a nossa, seguramente; mas não é também essa duração impessoal e homogênea, a mesma para tudo e para todos, que transcorreria, indiferente e vazia, fora daquilo que dura. *Esse pretense tempo homogêneo, como tentamos demonstrar em outra parte, é um ídolo da linguagem, uma ficção cuja origem é fácil de encontrar. Em realidade, não há um ritmo único da duração; é possível imaginar muitos ritmos diferentes [...].* Essa representação de durações com elasticidade desigual é talvez incômoda para nosso espírito, que contraiu o hábito útil de substituir a duração verdadeira, vivida pela consciência, por um tempo homogêneo e independente. (BERGSON, 2006, p. 243-244. Grifamos)

A duração, nesse sentido, estaria muito menos relacionada à nossa capacidade de contemplar os relógios e calendários do que aos nossos mecanismos de atribuição de continuidade em nossa existência. Como bem aponta Maria Rita



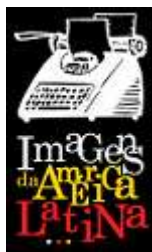
Kehl, trata-se de uma “ilusão necessária” para que atribuamos sentido ao ser e ao próprio tempo (KEHL, 2009, p. 138)

Uma das formas pelas quais a duração pode se transformar em termos de tensão ou relaxamento, ainda, seria a relação que cada sujeito traça entre a massa de tempo passado deixada para trás e os possíveis tempos por vir que se colocam adiante – ou seja, nossas formas de retenção do passado (memórias) e projeção para o futuro (desejos). No entanto, é de suma importância que haja uma espécie de coerência entre memórias, vivências atuais e projeções para o futuro, para que a duração se estenda de forma confortável:

Alguna continuidade entre as reminiscências do passado (material de associação livre), a fruição do agora e a esperança no futuro é imprescindível para alargar o tempo da duração. O presente, que é ao mesmo tempo retenção do passado imediato a orientar nossas percepções e antecipação do futuro, pode ser percebido como mais dilatado ou mais contraído a depender da relação que cada um mantenha com a memória (passado) e a fantasia (que sustenta o desejo e se volta para o futuro). (KEHL, 2009, p. 147)

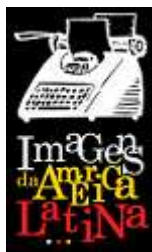
Ora, se vivemos a era do declínio da experiência, em que as possibilidades de transmissão são mínimas, o que presenciamos não deixa de ser a quebra dos liames entre presente, passado e futuro, ou seja, o rompimento dessa cadeia de continuidade ilusória que sustenta a duração. Por isso, o seu achatamento, sua contração que o senso comum vê como *falta de tempo* e o pensamento filosófico pode ver como *tempo vazio*.

É inegável que o processo em cadeia que buscamos sintetizar – o declínio da experiência, o achatamento da duração e esvaziamento do tempo – recaia com força sobre a escrita literária moderna. É possível enxergar, nessa literatura, uma tentativa de transmissão de um presente despedaçado, ou ainda, a inscrição de uma experiência que tenta sobreviver como seu próprio declínio. Benjamin



encontra, na escrita de Proust, a sensação de que há algo girando em falso no tempo do agora – “o sentimento de uma 'imperfeição incurável na própria essência do presente'” (BENJAMIN, 2009, p. 146). Blanchot encontra, em Samuel Beckett, o homem mergulhado no vazio do tempo – “aquele que, para escrever, caiu na ausência de tempo, ali onde é preciso morrer de uma morte sem fim” (BLANCHOT, 2005, p. 317).

Em Pompeu, encontramos esse esvaziamento sob a forma de um tempo plasmado, que perdeu os elos entre passado, presente e futuro, lançando-se em um transcorrer perpétuo. Nesse presente perpétuo sem sucessão – uma forma esmagada da duração – Quatro-olhos nada mais faz que *escrever*. Na ampla massa de um presente informe sobre a qual o romance busca se estabelecer, o gesto da escrita aparece de forma constante. Gesto que surge como um refrão na primeira parte: “não consigo me lembrar se ainda estava escrevendo o livro ou já o perdera quando surgiram primeiro a avenida e depois os grandes prédios” (POMPEU, 1976, p. 25); “escrever doía no coração, remexer em cenas pretéritas, a cena coagulada no escrito, eterna e perfeita, enquanto o mundo não para de se mexer” (Idem, p. 64); “nada produzia, nada criava, só o livro” (Idem, p. 69); “não me restava outra coisa a fazer, a não ser escrever” (Idem, p. 88). Esse mesmo gesto da escrita, ainda, toma a segunda parte do romance na forma da escrita obsessiva do protagonista durante sua internação: “Quatro-Olhos preferia ficar longe de gente, perdido nos seus escritos, em que dizia reconstituir um livro que perdera” (Idem, p. 153). “Quatro-Olhos dizia ter perdido um livro que era necessário refazer, mas como sofria de alucinações não se sabia ao certo” (Idem, p. 163). “Quatro-Olhos tomou de seu caderno e pôs-se a escrever” (Idem, p. 154). “Mais uma vez seria obrigado a parar de pensar, única atividade de que gostava. [...] Quatro-Olhos teria de largar novamente seu livro, onde construía o mundo à sua feição” (Idem, p. 164). Por fim, na terceira parte do romance, o gesto surge em sua forma mais fatal: seria preciso “escrever outra vez o livro” (Idem, p. 188). No entanto, toda essa escrita resta incompleta, não chega ao seu fim, não resulta em livro. No tempo plasmado de



Quatro-olhos, a escrita é a sina de um narrador posto à mercê da perda.

Nesse ponto, mais uma vez, distanciamos-nos do romance de Melville. Percebemos, na imensidão do texto de *Moby Dick*, uma jornada fascinante. Entre a nomeação do narrador – “*Call me Ishmael*” – e o mergulho profundo de Ahab com a baleia, funda-se uma jornada narrativa plena de perigos, desafios e aprendizados. Dessa experiência, resta o relato desse narrador que a viveu e que sobreviveu a ela – relato que é o próprio livro.

Quatro-olhos, por sua vez, não é um relato de peripécias. Há, acima de tudo, a tentativa de transmissão de uma experiência em declínio: uma jornada falha. Da perda do livro à impossibilidade de que o protagonista o encontre, colocam-se uma busca infrutífera e uma perpétua pulsão de reescrita. Entre os dois pontos – o ponto da perda e o ponto desse reencontro impossível – resta uma massa amorfa de tempo esvaziado, sem sentido preciso. Condenado a esse tempo em que reina o vazio, o narrador bem poderia ecoar o que outrora escrevera Blanqui: “o universo se repete, sem fim, e patina no mesmo lugar” (BLANQUI apud BENJAMIN, 2009, p. 155).

Referências bibliográficas:

- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madri: Alfaguara, 2004.



JAMES, Henry. *The Aspern papers*. Nova Iorque: Penguin Books, 1986.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.

MATOS, Olgária Chain Féres. *Invenção do contemporâneo: tempo sem experiência*. São Paulo: TV Cultura, veiculado no dia 8 de junho de 2009. Disponível em: <www.cpfcultura.com.br/2009/06/09/integra-tempo-sem-experiencia-olgaria-matos> Acesso em: 11 de julho de 2014.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

POMPEU, Renato. *Quatro-olhos*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.