

Ressonância e espaçamento em contos de Luci Collin

Eleonora Frenkel*

RESUMO:

O texto traz uma reflexão a respeito de procedimentos de escrita em narrativas de Luci Collin que expõem articulações possíveis entre literatura, música e dança. A ressonância se apresenta como um modo de pensar um devir musical da escritura moderna que busca se desfazer da unicidade do sentido como *logos* e explorar os sentidos para além da significação. O espaçamento se coloca como um modo de refletir sobre uma escritura que se move livre das determinações normativas da linguagem e que desestabiliza as relações de tempo e espaço, ao explorar certa *infixidez* característica da dança.

Palavras-chave: Ressonância. Espaçamento. Literatura. Artes. Luci Collin.

Inescrever para fazer ressoar

A palavra abriu-se (Multiplicai).

É como uma semente invisível virar aquilo de acordar sentidos. Jogo (O que sei sobre jogo?). Código: o que então está ali. Imobilidade virada pulso, dança, tato. Poder segurar poder tocar expandir espalhar conhecer. Trazer vozes, Dizer coisas. Travar. Inventar. Revivescer o não sentido. Aproximar a cena.

(COLLIN, 2004, p. 121).

Em *Inescritos* (2004), de Luci Collin, o presente com que se abre a narrativa é uma palavra chave, e o jogo entre as combinações de várias das palavras as torna mais sonoras do que significantes. Desobrigam-se do ordenamento sintático e se esquivam do sentido sensato. Ao desprender-se da frase, as palavras vibram e ampliam suas ressonâncias de sentidos: “Não existem frases. Frases não existem aqui”, dirá outra narrativa de Luci (COLLIN, 2001, p. 19). Essa despreensão significativa se torna uma característica marcante em boa parte dos contos da escritora que, ao criar suas narrativas de “pulsos descompassados” (COLLIN, 2001, p. 29), não apenas desordena a sintaxe e faz ecoar o vazio da linguagem, mas confere asas às palavras, como aos pés de uma bailarina e as instiga ao movimento: “as palavras são areias e se perdem. Folhas enlouquecidas dançando contratempos antes da tempestade” (COLLIN, 2001, p. 45).

O pintor Wassily Kandinsky (2000, p. 49 e 57), em 1910, previra onde estavam as perspectivas da “literatura do futuro”: na percepção de que a palavra, ao ser “o objeto desmaterializado”, poderia ampliar seus poderes desvinculando-se de “toda referência a seu sentido exterior” e deixando com que subsistisse apenas seu som; a poesia passaria a provocar pela vibração ou pela “ressonância interior” da palavra e não por seu referente. Propulsor da arte abstrata, Kandinsky explorava o potencial “não-realista” da pintura e encontrava na música - “a arte mais imaterial de todas” - a força da ressonância, que passaria, por sua vez, a estudar e aplicar no que tange à cor. Alguns anos antes, em 1907, o escritor Rainer Maria Rilke (2001, p. 90), absorvido pela força dos quadros de Paul Cézanne exibidos no Salão de Outono em Paris, destacara a ressonância de suas cores.

Com essa lembrança, não quero a facilidade de uma linha reta que una Luci Collin ao modernismo artístico estritamente abstracionista; esse longo traçado se veria passar pelo marco

do ano de 1973, quando aparece *Água viva* (1998, p. 7), de Clarice Lispector, e se anuncia, desde a epígrafe de Michel Seuphor, o desejo de uma “pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto” e “que, como a música, não ilustra coisa alguma”. Em uma narrativa que se desfaz das categorias tradicionais de gênero, narrador, personagem, enredo, Clarice articula a literatura à pintura (abstrata) e à música, ao escrever aquilo que não se compreende, apenas se ouve, e ao convidar o leitor a ler como quem escuta música: apoiando as mãos sobre a vitrola para sentir a vibração. Em *Água viva* (1998, p. 11), as palavras “têm que fazer um sentido quase que só corpóreo”. Mais do que riscar o traço contínuo, destaco, por ora, que as narrativas de Luci Collin estão imbuídas de muitos escritores da tradição moderna e que é deles que reverbera o questionamento da linguagem plena de sentido, a percepção do espaço da literatura e da arte para colocar em xeque suas capacidades comunicativas e representativas, bem como o contato e o contágio da literatura - cuja matéria-prima é a linguagem - pelas artes da pintura e da música (e extensivamente da dança, da fotografia, do cinema etc.), para desfazer nela as marcas do discurso inteligível. Logo chegaremos a algum questionamento que problematize a articulação simplista entre abstração e autonomia da arte, que pode estar implicada numa compreensão superficial da permanência de um paradigma moderno da arte nos tempos contemporâneos, especialmente no que diz respeito à pretensa cisão entre estética e política.

Interessa colocar que um século depois das considerações de Rilke ou Kandinsky sobre a ressonância da cor e da palavra, permanece a relevância do tema. A rejeição à forma acabada e a busca pela ressonância inapreensível apresenta-se como uma força contrária ao domínio do estímulo visual na cultura ocidental moderna, que se vincula, por sua vez, à necessidade de reconhecimento das formas e à completude do sentido que nela se impõe; lastros do pensamento Humanista que compreende a História como movimento progressivo que viria a completar o sentido do Homem e a realização da Razão.¹ Jean-Luc Nancy aponta que a forma se pensa e se apreende na ordem visual e que esta mantém uma relação de isomorfismo com o conceitual, ou seja, o sentido sensato a apreensão da ideia privilegia como suporte o visual e não o acústico. O sonoro, por sua vez, “arrebata a forma: alarga-a, dá-lhe amplitude, espessura, vibração, ondulação” (NANCY, 2007, p. 12). A opção pela escuta provoca a ampliação da percepção e dos sentidos, ao evitar o reconhecimento da forma.

Há outra reflexão que faz do devir musical da pintura e da literatura um gesto político de saída do paradigma racional moderno. Vladimir Jankélévitch nos conta que a percepção clássica da música, como a que se encontra na *República* de Platão, é a de uma “operação irracional”, “mais próxima da magia do que da ciência demonstrativa”; esse poder embriagador não teria lugar numa sociedade em que rege a Razão: “Uma vocalização não é uma razão, nem um perfume é um argumento. Por isso, o homem que chegou à idade da razão se subleva contra esta captação que induz ao consentimento, já não quer ceder aos feitiços, isto é, ir aonde os cantos o conduzem” (JANKÉLÉVITCH, 2005, p. 18).

Platão reconhece que a música penetra no mais profundo da alma e Schopenhauer, num ponto em que coincidem, afirma que a música se instala na intimidade do homem, habita-o e o possui como uma intrusa e ele, “corda vibrante e tuba sonora, treme desafortadamente sob o arco ou os dedos do instrumentista” (JANKÉLÉVITCH, 2005, p. 17). Diante do poder impudico da

música caberia, então, estabelecer seu uso correto, regulamentar estatalmente o uso da influência musical. Assim, fica definida uma música de influência negativa: a voz das sereias que confundem e retardam a Odisseia de Ulisses;² e uma música de influência positiva: a voz de Orfeu, que humaniza e civiliza. Jankélévitch encontra analogia entre esta proposição de Platão e o conflito entre a lira e a flauta na *Política* de Aristóteles, onde a flauta dionisiaca é instrumento do sátiro Marsias, utilizado para orgias e bebedeiras degradantes; e a cítara de Orfeu e a lira de Apolo, por sua vez, são instrumentos que encarnam a civilização. A música se torna um fenômeno muito mais moral do que propriamente musical e para que ela assuma essa função, deve ser cerceada de “tudo aquilo que há nela de *pathos*, de orgiaco e embriagador” (JANKÉLÉVITCH, 2005, p. 29).

Não bastaria dizer, portanto, que a literatura recorre à música para escapar ao poder do *logos*; haveria que se pensar a qual música. De antemão, aponto as considerações de Luci Collin em entrevista publicada na Revista *Subtrópicos*,³ onde diz que a “exposição de realidades tão patéticas”, como a condição que caracteriza o discurso contemporâneo, é uma constante em sua literatura e que ela aparece não apenas como denúncia, mas antes como “um amoroso convite para a reflexão”, que se dá “às vezes pelo riso, às vezes por se perceber cara a cara com o *pathos*” (COLLIN, 2014, p. 7). A literatura de Luci, portanto, não imporá limites a esse enfrentamento.⁴

Por outro lado, Jankélévitch (2005, p. 25) destaca que Platão favorece menos a música “mais musical, no sentido moderno”, ou seja: “quanto mais melódica e mais livremente ascende e descende na escala”; por isso, condena os instrumentos de múltiplas cordas, que “favorecem as complexidades polifônicas e satisfazem o gosto pela variedade rítmica e o colorido instrumental”. Ao pensar os textos de Luci Collin, a polifonia certamente se destaca como característica, o colorido de vozes que se enfrentam e que expõem a descentralização da língua⁵ vai desde as marcas da oralidade (que contêm a graça e a desgraça do “erro” de ortografia ou de concordância), aos jargões da filosofia, da crítica literária, do discurso científico, da publicidade, do jornalismo, do discurso midiático, às expressões populares que se modificam e parodiam. As vozes que se sucedem no texto, ainda que expostas de modo sequencial na página, aparecem como a colisão harmônica de diversidades que se percebem em seus desacordos, mas não deixam de ser heterogêneas e resistentes uma à outra.

De modo análogo, Jankélévitch (2005, p. 45) dirá que a música “não tem ideias que deva concordar logicamente: a harmonia mesma é menos uma síntese racional de opostos que uma simbiose irracional de heterogêneos” e, ainda, que “na polifonia, as vozes falam juntas harmoniosamente, mas não se falam uma à outra, não se dirigem uma à outra, e sim concertam melhor com terceiros”: os ouvintes. Assim, “a ‘alocução’, ao ser comunicação de sentido e transmissão de intenções, aparece aqui sem função” (JANKÉLÉVITCH, 2005, p. 46). A figura do ouvinte ou do leitor surgiria como convidado à escuta e ao movimento e não ao entendimento: a abrir seu corpo como caixa de ressonância de um sentido que vai além da significação e a “mudar sua liberdade de julgamento em liberdade de movimento”, diria Fedro como condição da dança no diálogo criado por Paul Valéry (2005, p. 53).

Se, como nos diz Nancy, o visual é tendencialmente mimético e o sonoro é tendencialmente *metéxico*, ou seja, da ordem da participação, da partilha ou do contágio (NANCY, 2007, p. 27), a literatura que se faz ressonante e não representativa toca o leitor, entra em contato

com ele porque o incomoda, provoca uma “desestabilidade comovente”, como afirma Luci em entrevista a Ana P. Bittencourt⁶ (COLLIN, 2011), e, como a música, comove porque move (JANKÉLEVITCH, 2005, p. 104). A escuta e o movimento se entrelaçam: ao passo que o texto convida o leitor à escuta, ou seja, ao esforço por captar a sonoridade, e não a mensagem, ele o perturba com a sintaxe desajustada e a falta do aguardado sentido, e o obriga a mover o corpo para encontrar a dicção – o modo de exclamação do texto –, o ritmo – o tempo da escansão e da cadência do texto –, e o timbre – a escuta da ressonância do texto.⁷

No triângulo amoroso que se estabelece entre o N escritor, o passo (F) e o descompasso (N), no conto “? Escaleno”, o primeiro diz:

Inebrio N com frases faço reverberar em seus ouvidos o despudor dos adjetivos impuros e o corpo de N aprecia o descompassar dos sentidos vibra e eu me delicio e eu queimo e perco o sentido e recupero o sentido apenas para constatar: isto é tão irreal que nada além deste momento existe (COLLIN, 2008a, p. 30).

A narrativa descompassada, que perdeu sua regularidade sintática, faz vibrar o corpo de quem lê e promove a abertura a um sentido possível e não imediatamente acessível. Esse corpo vibrante é o leitor à escuta que dará pulso ao texto, é o corpo aberto ao sentido ressonante, o sentido que não se conforma com ter sentido (ou ser *logos*), mas que também ressoa. Na reflexão de Nancy (2007, p. 21), o sentido, como o som, é remissão e “se propaga no espaço onde ressoa, ao mesmo tempo que ressoa ‘em mim’” (no sujeito que escuta a ressonância e que ressoa). Nesse movimento, a leitura se torna a criação de um espaço e um tempo sonoros. Ainda segundo Nancy, o tempo sonoro “é um presente como onda em uma maré, e não como ponto sobre uma linha”, ele se abre, aprofunda, amplia ou ramifica, ou seja, cria o espaço de sua reverberação, e, por isso, “escutar é ingressar na espacialidade que, ao mesmo tempo, me penetra” (NANCY, 2007, pp. 32-33). O som que penetra pelo ouvido se propaga por todo o corpo e essa presença sonora é, ao mesmo tempo móvel, já que vibra no movimento de ida e volta entre a fonte e o ouvido, através do espaço aberto.

Ainda é preciso acrescentar mais uma observação a respeito da polifonia preterida por Platão e da não significação da música. Collin intitula um de seus livros de *Vozes num divertimento* (2008), como se sabe e como se explica no conto homônimo, o divertimento é uma forma musical que ganha força no século XVII e que consiste em “pequena opereta entrecalada com danças OU composição leve, episódica e lúdica OU transição entre dois trechos musicais” (COLLIN, 2008, p. 153). As composições podem ser para instrumentos de corda ou sopro, justamente aqueles que conferem as “complexidades polifônicas” e o “colorido instrumental” condenados na *República*. Além disso, o caráter lúdico que se destaca afasta-a da existência utilitária e prosaica e, portanto, dos desígnios morais.⁸ O livro é dedicado ao prazer de uma ocupação inútil, ao contrário das demandas da vida industriosa.

A ludicidade e a festividade da música são destacadas por Jankélévitch como aquilo que a coloca para fora das demandas de comunicação de sentido ou de meio de expressão utilitária: “A música é em si mesma e por inteiro uma *festá*”, é uma “ilha feliz no oceano da cotidianidade” (2005, p. 110). De modo análogo, as *vozes num divertimento* se dão ao luxo de deixar que nada faça

sentido, de alterar a ordem dos termos na frase e de apontar orações conclusivas que nada concluem, como nestes fragmentos: “mesmo se nada fez sentido finjamos que não foi comigo nem consigo” [...] “ora sr. ora sra. troque a senha da conta troque os ingredientes do molho a ordem do termo na frase pode ser apenas ato falho ato maroto” [...] “aqui só encontramos vagas cenas portanto: aqui só encontramos cenas mudas portanto: todas as histórias são retratos portanto: aqui nós acatamos simulacro portanto: aqui vamos fingir portanto: que todas as histórias se repetem portanto:” (COLLIN, 2008, pp. 15-16 e 155). E assim também fora para Clarice Lispector, em *Água viva*, ao insistir no desejo de não se deixar reprimir pela “terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido”. Não, o texto não quer ser “um recado de ideias” e sim uma “festa de palavras” ou uma “convulsão de linguagem” (LISPECTOR, 1998, p. 20, 22 e 25).

Há uma forte concepção crítica implicada aí, que remonta aos fundamentos da filosofia metafísica. Jankélévitch destaca a não comunicação de sentido do “discurso musical” e seu caráter lúdico, em oposição às interpretações hermenêuticas e metafísicas que procuram aplicar os mesmos traços de interpretação da linguagem à música: decifrar uma mensagem oculta, perceber uma alusão, interpretar uma alegoria. Ele diz:

Toda a concepção ocidental do “desenvolvimento” da fuga e da forma – sonata está influenciada pelos esquemas da retórica. Do mesmo modo que há um ‘caminho’ do pensamento, um raciocínio que progride desenvolvendo todas as implicações do sentido, igualmente deve haver, como indica M. Ansermet, um caminho musical, um itinerário ao longo do qual os temas vão se desprendendo (JANKÉLÉVITCH, 2005, p. 42).

E, discutindo o que chama de “preconceito metafísico”, Jankélévitch pergunta: “uma sinfonia é um discurso?”, “a fuga se compara a uma oratória ou a um sermão?”. Não, dirá ele, “a música se move sobre um plano muito diverso daquele dos significados intencionais” (JANKÉLÉVITCH, 2005, p. 42). Nessa leitura, o *divertimento* de Collin está menos para um caminho progressivo do que para “um descaminho que conscientemente se traça” (COLLIN, 2008, p. 29). Esse descaminho que se desloca em curvas e que não se dirige a posto certo será traçado em narrativas onde as *repetições* e as *irresoluções* são recorrentes. Desde o primeiro livro de contos de Luci, *Lição Invisível* (1997, p. 38), encontramos formulações como: “você me diz. eu digo. seus óculos escuros escuros sobrevivendo. meus. subir descer escadas. tentar esquecer. esquecer. tentar.” Em *Inescritos* (2004), no conto “Desinências”, há todo um parágrafo cujas frases se iniciam da mesma forma:

Como quando eu penso que é o fim do mundo. Como quando eu fico me horizontando como fazia o poeta sem dentes. Como quando eu suspiro. Como quando alguém me vê suspirar e balança a cabeça. Como quando eu vejo palavras nos olhos da mulher que come ao meu lado. Como quando eu ouço as palavras coladas nos dedos do homem ao meu lado. Como quando as palavras repetidas repetidas determinam um flagelo (COLLIN, 2004, p. 66).

As repetições se sucedem e criam um movimento de retorno ao ponto de partida, que se perde enquanto tal, uma vez que o recomeço altera o anterior e o move pouco mais adiante, para logo voltar. Em “Figuração”, há uma passagem entre parênteses que se repete quase como um refrão: “(Se conto que gosto, dizem coisas ruins sobre mim fazem chover tipos atormentadores de censura – enquanto eu penso em bênçãos enquanto eu penso em mãos sujas)” (COLLIN, 2004, pp. 27-28). É um estribilho que retorna como se a narrativa estivesse por se perder na dispersão e precisasse de um porto seguro ao qual voltar e dele se dissipar novamente.⁹ Há, ainda, nos *Acasos pensados* (2008a) mais um exemplo em “45 Rue de Varenne”, onde os vasos de plantas morrem na varanda e o excesso de repetições revela uma estrutura movente do pensamento, como uma linguagem que escorre líquida e não se deixa fixar ou apreender: “Pensou, não faz sentido esta cena. Pensou, não faz sentido não ter. Pensou, não faz sentido não ter mais. Pensou, não faço sentido. Excesso de água, pensou. Sobrou apenas um no canto da varanda” (COLLIN, 2008a, p. 84).

Como pesquisadora e tradutora de Gertrude Stein (1874-1946), Collin observa como uma de suas técnicas literárias a *repetição*, ou melhor, a *insistência*, que provoca esse efeito desestabilizador sobre os padrões da linguagem convencional e que “reproduz o pensamento real, que está sempre em movimento”; através da repetição em seus textos, Stein tornaria o movimento visível ou audível. Segundo a leitura de Collin, para Stein, “a repetição em uma frase nada mais é do que uma diferença de ênfase – assim, a repetição propriamente não existe, o que existe é a *insistência*”, que “vai gradualmente construindo sentidos para o texto” (COLLIN, 2007, p. 56). Parece notável que Luci faça uso do procedimento que observa em Stein, criando narrativas que atentam contra a lógica linear e revelam o efeito contagiante que a música tem sobre elas.

Mais uma vez, as reflexões de Jankélévitch nos favorecem quando explica as duas características do “discurso musical”: a ausência de unidade sistemática e sua insensibilidade diante das repetições. Primeiramente, como o universo musical não significa nenhum sentido em particular, é avesso a qualquer sistema coerente, afirma o filósofo. Em seguida, acrescentará: “Quem não ‘diz’ nada, *a fortiori*, não pode repetir. Por esse motivo as repetições em música não são chocantes *a priori*” (JANKÉLÉVITCH, 2005, p. 48). É no discurso e na prosa onde as repetições estariam proscritas, porque eles, tanto se desenvolvem um sentido quanto se expõem ou demonstram uma tese, avançam em progressão dialética e caminham reto sem retroceder. Em música e em poesia, por sua vez, a reiteração pode constituir uma inovação tanto para o criador quanto para o ouvinte ou leitor. Pois bem, no caso dos contos de Luci Collin, ficamos nessa zona indecisa entre prosa, poesia e música, de modo que as repetições incomodam, se vistas da perspectiva da prosa que aguarda a ação e o desenvolvimento e, ao mesmo tempo, contribuem para desarticulá-la como tal e diluir suas fronteiras. O discurso e a prosa progrediriam até o horizonte finito de uma conclusão que prescinde de repetições, enquanto que na música e na poesia, o que há por dizer resta inesgotavelmente por repetir – e é por isso que o “mistério musical” seria inefável: inexpressável por ser infinito, e interminável pelo que há para se dizer sobre ele (JANKÉLÉVITCH, 2005, p. 52). Desse modo, sempre haveria um bom motivo para voltar a escutar, não somente a mesma música e a mesma poesia, mas as repetições nelas mesmas:

“descobrir infinitas relações novas, correspondências sutis, belezas secretas e intenções ocultas” (JANKÉLEVITCH, 2005, p. 52).

Creio que nesse ponto se toca a análise de Collin sobre a *repetição* em Stein: a mesma melodia a cada vez que é cantada, varia em sua *insistência*, de modo que já não é a mesma e que novos sentidos vão se perfilando. Há, além disso, outro procedimento que se observa nas narrativas de Collin e do qual falarei mais adiante. Trata-se de uma espécie de “jogo de substituições infinitas”, em que o dito pode ser dito sempre de outra maneira, configurando esse movimento interminável do “mistério musical”.

O descaminho no qual se cria a “sofreguidão do indiscursivo” (COLLIN, 2008a, p. 31) está também repleto de irresoluções. Nesses textos que “nada informa[m] que nada explica[m] que nada traça[m] que nada insta[m]” (COLLIN, 2008a, p. 40), por mais que se almeje a resolução do sentido, ele continuará a resistir a uma completude. Em *Inescritos* (2004) ressoa a “engenhosa teoria” construída por Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo”, de *Paulicéia Desvairada* (1922), onde diz que a poética deveria se enriquecer com os recursos da harmonia, e evitando compor-se apenas de versos melódicos horizontais (análogos à frase gramatical), em que as “vozes (sons) consecutivas” contêm pensamento inteligível, para usar a “harmonia: combinação de sons simultâneos”. Nesse último caso, as palavras não se ligam, não formam enumeração, “cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico”. No verso harmônico de Mário, “a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, *à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM?*” (ANDRADE, 1986, p. 27). A mesma sensação se pode provocar pelo uso de frases soltas e não apenas palavras soltas, formando uma “polifonia poética”. Essa espera do sentido que não vem ressoa no fragmento de “Este destino de ir (quatro)”, onde se lê: “Tudo um solo de trompete cristalino num jazz desequilibrado. Tudo a resolução de um acorde que se espera que se espera e não acontece; a tensão de um corpo que aguarda, os músculos no máximo limite” (COLLIN, 2004, p. 101).

Se as frases que se sucedem não parecem dar continuidade ou conclusão umas às outras e se a resolução do sentido não vem, como na seguinte passagem, o que se expõe é justamente essa tensão em relação ao sentido, que aparece em estado nascente, em estado de remissão para o qual não está dado seu fim como conceito, ideia ou informação:

Ensinaram a mãe a mascar um pedacinho de cravo antes de atender quem ia provar roupa lá em casa, era bom pro hálito. Nunca fiz. As ruas das putas não são calçadas porque o Governo não pode pagar as pedras. Ficou especialista em tirar pressão e faziam fila pra ver ela que nunca cobrou um centavo por nada. *A criação do piano-girada data de 1810; com dois metros de altura ele não teve aceitação*, li nas Notas Introdutórias (COLLIN, 2008, p. 123).

Nancy diz que “o começo do sentido, sua possibilidade e seu pontapé inicial, sua destinação, não ocorre, talvez, em nenhum outro lugar se não em um ataque sonoro” (NANCY, 2007, p. 56). O ataque impõe a condição ineludível de se dispor à escuta, de abrir-se à “pura ressonância”, à materialidade sonora do sentido que vai além da significação. Nesse movimento, a possibilidade do sentido se identifica com a possibilidade da ressonância ou “a possibilidade sensata do sentido se sobrepõe à possibilidade ressonante do sentido” (NANCY, 2007, p. 59-60).

Ou, ainda, o sentido se faz ressonância: “o sentido consiste antes de tudo, não em uma intenção significante, mas sim em uma escuta na qual apenas vem a ressoar a ressonância” (NANCY, 2007, p. 62). Com o qual chegamos a esse ponto em que o “escrever” música ou literatura se tocam:

O sentido, se existe e quando existe, nunca é neutro, incolor ou áfono: mesmo escrito, tem uma voz, e esse é também o sentido mais contemporâneo da palavra ‘escrever’, talvez tanto em música como em literatura. Em seu conceito moderno, elaborado desde Proust, Adorno e Benjamin e até Blanchot, Barthes e a ‘archiescritura’ de Derrida, ‘escrever’ não é outra coisa que fazer ressoar o sentido para além da significação ou para além de si mesmo (NANCY, 2007, p. 72).

O “escrever moderno” entende-se, no conceito de *escritura* de Roland Barthes como um “esforço de libertação da linguagem literária”, a busca por criar uma escritura “liberta de qualquer servidão a uma ordem fixada da linguagem” (BARTHES, 1993, p. 160).¹⁰ Subverter o ordenamento da sintaxe se coloca como um desafio para literaturas que querem deslocar os limites dos gêneros romanesco e poético e que o fazem não apenas transgredindo as convenções literárias, mas também extrapolando as leis da linguagem. Segundo Maurice Blanchot, Jean Starobinski indica, de modo acertado, que Rousseau inaugura esse gênero de escritor “obstinado em escrever contra a escrita” (BLANCHOT, 2005, p. 52), e a ele se somam Proust, Joyce, Broch, Mallarmé, Kafka – escritores que tocam e alteram as fronteiras dos gêneros literários, que buscam fazer da expressão literária uma experiência, e que perseguem em seus livros a não-literatura. Ao ler esses escritores, Blanchot dirá que “a essência da literatura é escapar a toda a determinação essencial, a toda a afirmação que a estabilize ou a realize: nunca já está lá, está sempre por encontrar ou por reinventar” (BLANCHOT, 2005, p. 210).

Assim, de algum modo, essa busca por desfazer-se do sentido inteligível e ampliar a provocação da experiência sensível na leitura passa pelo deslocamento das estruturas tradicionais da narrativa e da poesia, e, com essa mesma motivação, passa também pela experimentação da linguagem que se corrompe como lei.¹¹ A sintaxe que desconcerta, que dificulta a leitura passiva e linear e que compromete a compreensão fácil, por sua vez, proporciona outras experiências. Como os poemas de Gertrude Stein que, segundo Luci Collin, apresentam pouca relação sintática entre as palavras, mas “mantêm unidades em termos de dicção, ritmo, aliteração, timbre, densidade e outras proximidades não sintáticas”, e é essa subversão sintática que permite a “fruição da linguagem simplesmente como linguagem” (COLLIN, 2007, p. 61), ou a escuta da “pura ressonância” do texto.

Com o bom humor que caracteriza as narrativas de Luci, uma delas dirá que “a razão sonora tem razões que a própria má-audição desconhece” (COLLIN, 2008a, p. 77), de modo que sua leitura implica o risco de se perder em uma confusão semântica que convida a se entregar à reverberação, ao ritmo e ao movimento. Nessa experiência, o sentido inapreensível pode encontrar diversos sentidos e talvez seja por isso que Luci fale em uma entrevista sobre “não explicitar para não limitar”¹² e nos sugira *inescrever* para fazer ressoar.

Consagrar-se ao movimento

Se há uma simbiose entre sentido e ressonância nas narrativas de Luci, onde lemos que “nada do que [eu] disser será usável segurável proveitoso” (COLLIN, 2008, p. 75) e que reúnem “sonoridades para dizer [aqui,] frases que na verdade ventre e entranhas” (COLLIN, 2004, p. 23), há que se pensar que essa repercussão sonora implica movimento; a vibração já é o movimento daquilo que vibra. De fato, há que se pensar na intrincada tessitura que se configura entre sonoridade, tempo e espaçamento no texto. Se uma narrativa é feita de “pulsos descompassados” (COLLIN, 2001, p. 29) ela é palavra, tempo e deslocamento: o pulso é o tempo musical e o compasso é o movimento cadenciado. Como os contos de Luci se fazem nesse movimento de desmontagem e (re)montagem da ordem sintática ou de costura e descostura de “frases de renda” que se despedaçam, o seu ritmo é compasso e descompasso, sincronização e dessincronização, acordo e desacordo da linguagem.

Que a música é uma arte essencialmente temporal é uma compreensão unânime entre Jankélévitch e Nancy, porém este último confere ao espaçamento sonoro uma nova noção. Enquanto Jankélévitch resiste em atribuir à música qualquer espacialização (pois associa esta atribuição a uma percepção visual e não sonora da música),¹³ Nancy afirma que o “presente sonoro tem a ver desde o início com um espaço tempo” (2007, p. 32), uma vez que a ressonância é a difusão do som no espaço ou a criação de sua própria espacialidade.

Que a literatura e o tempo tenham igualmente uma articulação, podemos pensá-lo por vários caminhos; um deles se aponta em *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann: o tempo “é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço”. E ali mesmo encontraremos o conseqüente imbricamento entre a literatura e a música: “A narrativa se parece com a música no sentido de que ambas *dão conteúdo* ao tempo” (MANN, 1980, p. 601).

O espaçamento, por sua vez, faz-nos pensar na dança, arte de criar movimentos no corpo e com o corpo e que, como diz Valéry, tem “a própria dissipação por objeto”, é composta por movimentos que “não determinam qualquer direção no espaço” (VALÉRY, 2013, p. 34). Em um dos textos que Mallarmé dedica à dança, diz que só ela parece necessitar de um espaço real. Na leitura dessa ideia, Alain Badiou afirma que “existe para a dança uma *obrigação* de espaço” e segundo ele, esta seria “a única das artes” obrigada ao espaço (BADIOU, 2002, p. 86). Porém, sabemos, ao menos desde a análise de Maurice Blanchot, o particular interesse que a modernidade literária manifesta pela arte de criar o espaçamento da (e na) linguagem, de fazer as palavras dançarem sobre a página do livro.

Blanchot diz que “talvez o que todas as narrativas busquem com maior ou menor êxito” seja a “metamorfose do tempo em espaço” (BLANCHOT, 2005, p. 172),¹⁴ e fundamenta sua afirmação com as leituras de Proust, Joubert e Mallarmé. Joubert seria algo como “uma primeira versão de Mallarmé”, um escritor que toma o espaço como o coração de sua experiência literária, um escritor que experimenta a suspensão da palavra, que cria silêncios na página, espaços de vazio na linguagem; seu desejo de fazer com que “os pensamentos se sucedessem num livro como os astros no céu, com ordem, com harmonia, mas à vontade e com intervalos, sem se

tocarem, sem se confundirem”, pressupõe um pensamento outro, diverso do raciocínio que se move de prova em prova, e “uma linguagem completamente diferente do discurso” (BLANCHOT, 2005, p. 69-70). Joubert estaria ocupado em criar, na literatura, um “lugar onde nada” tivesse “lugar senão o lugar”, ou seja, um espaço de linguagem não determinado pela razão, onde a palavra comportasse explicitamente “o vago, a duplicidade e a ambiguidade de vários sentidos, a fim de melhor representar o entre-sentido e o para-além do sentido na direção do qual sempre se orienta” (BLANCHOT, 2005, p. 71). Para isso, uma das soluções a que recorre é a música. Ele diria que “é necessário que os pensamentos se sigam uns aos outros e se liguem como os sons na música, unicamente por força da sua relação – harmonia – e não como malhas de uma cadeia” (BLANCHOT, 2005, p. 72).

A experiência radicalizada por Mallarmé explora na literatura o “desaparecimento vibratório” das coisas; quer dizer, ela se contagia da música ao distanciar a linguagem de seu referente e ao torná-la vibração e ritmo. Além disso, a literatura nesse caso se deixa afetar pela dança, ao criá-la como espaçamento, como disseminação no espaço. Blanchot diz que *Um lance de dados* (1897) nasce de uma nova compreensão do espaço literário, que parte de uma percepção da língua como “um sistema de relações espaciais infinitamente complexas” e da linguagem como “movimento silencioso das relações”, ou o que chama de “escanção rítmica do ser”. Na leitura que Blanchot faz a partir de Mallarmé, “o espaço poético, fonte e ‘resultado’ da linguagem, nunca é à maneira de uma coisa: sempre ‘se espaça e se dissemina’” (BLANCHOT, 2005, p. 248).

Pensando desse modo, a literatura musical de Luci Collin também se torna dançante. Desde a análise que é feita sobre Gertrude Stein, em que identifica as técnicas da escritora para a “expressão do movimento espacial”¹⁵ (a repetição/*insistência*, a fragmentação, a colagem ou a montagem, o *presente contínuo* da narrativa que expõe seu processo de criação), até à orelha escrita por Jamil Snege para o livro *Precioso Impreciso*, em que diz que para entrar plenamente nessa obra, o leitor precisa de uma “aceleração inicial” e certo desprendimento do “efeito inercial da mimesis”. Observamos também escrituras que se movem e que convidam ao movimento, como a dançarina admirada pelo filósofo, que possui o ouvido “maravilhosamente ligado ao tornozelo” (Valéry, 2005, p. 18): a ressonância se espaça e incita a se deslocar no espaço.

Um sopro de vida (1978), de Clarice Lispector, livro escrito de pulsações, abre-se com a epígrafe: “Quero escrever movimento puro”. Seguimos enfrentando o esvaziamento da linguagem, o livro escrito, pleno de palavras, e inescrito, vazio de discurso, ainda pulsando sentidos possíveis: “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição” (LISPECTOR, 1999, p. 14). Há algo de sujeira na linguagem que se quer expor, algum ruído na comunicação, alguma falha na clareza de exposição. Assim como nas *Vozes num divertimento*, que buscam com a profusão da linguagem um preenchimento evasivo:

E o telegráfico eu tento transformar em barroco e mesmo assim falta muito, o mais minudente trabalho de ourivesaria é longe de ser **o inefável que se conseguiu entre abraços**. A lição da noite é transgressão e eu um horizonte cômico econômico invisto em traços pretendo prover de liquidez os parágrafos tento cunhar **as expressões de**

um levante de uma insurreição das ondas mas mais nada é grave mais nada o **vermelho que se aproxima** mais nada os **múltiplos planos** mais nada **a fonte onde se bebe com sede de bárbaro** (COLLIN, 2008, p. 131).

O resumido se torna excessivo e, por mais artesanal que seja o trabalho minucioso de querer dizer, resta o que não pode ser expresso por palavras. Mas o inefável da música, como nos dissera Jankélévitch, não está no que não se pode dizer, mas naquilo que se pode dizer infinitamente e de diversos modos. Como a água incessante que corre num rio, a linguagem escorre dizendo, multiplicando seus possíveis e deixando-se atormentar por seus impossíveis. Em suas narrativas, Collin cria um jogo de substituições que parece se deslocar infinitamente e que não apenas promove o espaçamento da linguagem, como lhe confere *profundidade e infixidez*.

Em “Não era gato nem era preto”, lemos:

E a história inteira eu sei contar: não era greta nem era prato não era grito nem era porto não era grotta nem era perto não era treta nem era certo não era letra nem era ponte não era litro nem era corte não era livro nem era norte não era lindo nem era london não era fundo nem era franco não era fino nem era hino não era falho nem era talho não era filme nem era fome não era nome nem era nume não era rouco não era pouco não era surdo não era ralo não era reles não era um jogo era grito era porto era perto era certo era lindo era fundo era franco era fino era filme era fome era nume amor de louco é caso sério é risonho é trevo é talismã é mistério é sonoro é a comoção do que teve do que pôde do que muito tocou o que é leve é gozo de grande porte. É o gato preto que é sorte (COLLIN, 2008, pp. 117-118).

A história se compõe com palavras que se atraem e repelem e, enquanto a força de repulsão impede que a frase se forme em linha reta, a força de atração as reúne pelo ritmo, pela rima, pela aliteração. As palavras se movem em rodopios e a cada giro provocam o leitor a acompanhá-las em sua cadência. A frase que não conforma sentido se expande em novos, diversos e infixáveis sentidos possíveis.

Ao analisar os procedimentos de Mallarmé, Blanchot observou que o escritor restituiu profundidade ao espaço da linguagem que, na prosa cotidiana, reduz-se a uma “simples superfície percorrida por um movimento uniforme e irreversível” (BLANCHOT, 2005, p. 248). Nesse sentido, as narrativas que fogem à linha plana, que fazem espiralar a linguagem, que a desdobram e ampliam, lhe dariam profundidade. Nos termos de Blanchot:

Uma frase não se limita a desenrolar-se linearmente: abre-se; através dessa abertura escalonam-se, desprendem-se, espaçam-se e estreitam-se de novo, a diferentes níveis de profundidade, outros movimentos de frases, outros ritmos de palavras, que se relacionam entre si segundo firmes determinações de estrutura, embora estranhas à lógica comum – lógica de subordinação que destrói o espaço e uniformiza o movimento (BLANCHOT, 2005, p. 248).

A experimentação de Luci Collin promove essa abertura da frase até seu desmantelamento, desfazendo seus termos um a um: “A personagem principal só entra pela porta dos fundos. Só funda pela forta da prente. Fó sunda fela torta pa frente” (COLLIN, 2004, p. 15). A frase se embriaga de tal maneira com seu próprio movimento que se aliena da Razão e assume

esse estado “desenraizado” e “arrancado à sua própria forma”, como a bailarina que dança e é observada pelos filósofos:

Sócrates: Um olhar frio tomaria com facilidade por demente essa mulher bizarramente desenraizada, que se arranca sem cessar da própria forma, enquanto seus membros enlouquecidos parecem disputar entre si a terra e o ar.

Fedro: Queres dizer, amado Sócrates, que tua razão considera a dança como uma estrangeira, cuja linguagem ela despreza, cujos costumes lhe parecem inexplicáveis, senão chocantes; ou até mesmo, totalmente obscenos?

Erixímaco: A razão, por vezes, me parece ser a faculdade que nossa alma tem de nada entender de nosso corpo! (VALÉRY, 2005, pp. 40-41).

A frase se torna bailarina na medida em que se permite sair do eixo simétrico da Razão e se consagrar ao movimento total, a ponto de passar-se por louca, estrangeira ou obscena, atenta apenas ao que seu corpo lhe diz. Assim, a linguagem nas narrativas de Luci Collin se revela profunda, pois não linear, louca, pois dançarina, e iminente, pois incapaz de se fixar. No conto “Datilografia do vasto talvez”, a máquina de escrever desata a falar com um interlocutor/leitor que silenciosamente a questiona; e ela experimenta a sonoridade das palavras e as substituições que alteram completamente o dito e fazem saltar de imagem a imagem, expondo-as como “ausências moventes”¹⁶, como manifestações exteriores que se revelam sem interioridade, que podem ser “preenchidas” de tantos modos, sem chegar a uma completude final, sempre com novos sentidos por vir. A datilografia escreve: “Acho que estão preparando uma surpresa uma cilada uma torta de maçã. Digo, maçã”. Entre os três termos, a variação impede a decisão e a especificação reiterada volta a fixar o mesmo sob a aparência de uma alteração, de uma correção. E segue: “Sobem lentamente a escada. Sobem violentamente a escada”. Impede-se a fixação da imagem, provoca-se constantemente a mudança, quase que tornando indiferente uma ou outra: se lento ou violento, tanto faz, “é só uma datilografia”; se friagem ou frialdade, igualmente, ou ainda, se vai à cozinha apanhar “um suco de tomate uma betoneira um lenço de zibelina uma granada de mão uma aspirina um batel”. Termos tão diversos, cuja substituição não impede a continuidade narrativa, já que ela se faz a partir de sua mobilidade, de sua infixidez: “Desligado o rádio o disco a fita sei lá eu o que – a voz que se ouvia não há mais”. A pergunta que se coloca é: “Para onde derivados os sentidos?” Não é a origem, a anterioridade ou a interioridade do sentido que se questiona e sim seu *devenir*.

O percurso de entrelaçamento entre literatura, música e dança nos coloca, em suma, diante do peculiar modo de agenciamento do tempo e do espaço em cada uma das artes.¹⁷ Se, como já vimos, a música é essencialmente temporal, ela também implica a criação de um espaço sonoro. Se a dança é primordialmente um espaçamento, Valéry afirma que ela tem igualmente uma “íntima relação” com a música que ornamenta os movimentos, na medida em que os faz coincidir com sua duração e seus intervalos de tempo. Segundo Valéry, os “movimentos respondendo-se em intervalos iguais ou harmônicos, forma-se um *ornamento da duração*, assim como da repetição de motivos no espaço, ou de suas simetrias, forma-se o *ornamento da extensão*” (VALÉRY, 2013, p. 36). Entretanto, Alain Badiou nos colocará outra perspectiva, ao trazer a leitura de Nietzsche, que pensa a dança como “mobilidade que não se inscreve em uma

determinação exterior” (BADIOU, 2002, p. 82), nem a da música e nem a das próprias impulsões do corpo de se mover. Badiou afirma “sem hesitação que toda dança que obedece à música faz desta uma música militar” (BADIOU, 2002, p. 85), uma cadência que a determina. A leveza da dança, ao contrário, não viria da ausência de peso ou da soltura de deixar o corpo se mover ao sabor da ressonância musical, mas sim de sua “capacidade de manifestar-se como corpo *não forçado*, não forçado até mesmo por si próprio, ou seja, em estado de desobediência a suas próprias impulsões” (BADIOU, 2002, p. 83). Badiou retomará, então, a anotação do próprio Valéry em *A alma e a dança*, onde diz que a dança é “colocação da iminência no espaço”. A partir da noção de iminência, do estado de prontidão do acontecimento, Badiou dirá que “existe, na dança, algo de antes do tempo”, que ela é a suspensão do tempo no espaço. E é nesse sentido que ela poderia ser a metáfora do pensamento, como pensamento não fixado, como acontecimento que permanece “indecidido entre o ter-lugar e o não-lugar”, o pensamento antes de ser nomeado, antes de adquirir a fixidez do nome, daquilo que determina o “ter-tido-lugar”. “A dança imitaria o pensamento ainda indecيدido. Seria o pensamento inato ou infixado. Sim, haveria na dança a metáfora da infixidez” (BADIOU, 2002, p. 84).

Ao querer se subtrair tanto do peso do discurso significado por um modo unívoco e definitivo, quanto se aliviar da obrigação cronológica da narrativa, a literatura explora as dificuldades de escrever sem fixar um tempo e um espaço, podendo também experimentar a criação de espaços imaginários onde o tempo se suspende. Nesse sentido, de modo análogo à dança, que, além de mostrar seus movimentos, revela a força de sua retenção, sua capacidade de desobedecer às determinações e os impulsos. Além de expor o gesto, a dança cria a tensão com o não-gesto, e a literatura abre os espaços entre a linguagem e a não-linguagem, entre a voz e o silêncio.

Blanchot observa ao menos dois procedimentos na literatura de Proust e de Mallarmé que modificam a articulação entre tempo e espaço na narrativa, desfazendo sua linearidade e referencialidade: o *adiamento* e a *hipótese*. Com o primeiro, Proust cria em suas narrativas um “movimento infinitamente retardado” que confere ao espaço imaginário do texto uma duração imaginária e lhe dá um caráter acabado-inacabado, qual seja, o espaço finito do texto permanece infinitamente desdobrável. Com o segundo, Mallarmé “exclui o tempo comum”; evita-se a narrativa e o desenrolar horizontal dos acontecimentos, tudo se passa *como se* e se elide o referencial histórico:

A história é substituída pela hipótese: ‘Seja’. O acontecimento que serve de ponto de partida ao poema não é dado como fato histórico e real, ficticiamente real; não tem valor a não ser relativamente a todos os movimentos de pensamento e de linguagem que daí podem resultar e cuja representação sensível ‘com retiradas, prolongamentos, fugas’ é como que uma outra linguagem instituindo o novo jogo do espaço e do tempo (BLANCHOT, 2005, p. 251).

A partir desses procedimentos de suspensão do tempo no espaço da narrativa que a tornam mais uma vez dançaria, por buscar a impossibilidade de escapar da fixidez que a nomeação lhe confere, podemos pensar sobre diversos elementos nos contos de Luci Collin, como o *inacabamento* e as *pistas falsas*. Ambos criam um tempo que não se fixa ou encerra no

Ipotesi, Juiz de Fora, v.18, n.2, p. 179-198, jul./dez. 2014

espaço em que se movem. A forma acabada-inacabada de contos como “Um ponto sobre o outro” e “Insurgo” rompe com a expectativa de completude e conclusão de um sistema coerente que tem início, desenvolvimento e fim. O tempo ordenado cronologicamente e a sequência de causas e efeitos, suposições e conclusões, é quebrado e se configura uma temporalidade inconclusiva; o espaço fechado da narrativa mantém o tempo aberto quando os dois pontos fecham o parágrafo e deixam o leitor em estado de espera: o enunciado não vem, não há enumeração, apresentação de fala de personagem ou esclarecimento de algo dito antes.

: Reva é um sofisticado mistério uma vez que a virtude dos pêssegos é serem imediatos e as únicas palavras que neste momento poderiam me ajudar a compreender este tipo de pilha de cartas de baralho viradas sobre a mesa que é o meu peito agora são as seguintes: (COLLIN, 2008, p. 91).

Em “Insurgo”, pontos finais antes do complemento deixam frases inacabadas: “Prática de.”, “Manuais de como.”, “na praia, no meio de.”, “Depois deposita sobre.” (COLLIN, 2001, pp. 47-48) e provocam esse estado de infixidez da narrativa que cada um poderá completar como quiser.¹⁸ Ao concluir sem fim, com um ponto de interrogação sem resposta, o texto promove um movimento de reabertura e de continuidade num espaço e num tempo desconhecidos: “Aqui só vão permanecer as coisas que existem por direito. Que grito?” (COLLIN, 2001, p. 51).

Em outros contos, como em “Love Storing”, o que parece criar um tempo “solto”, não preciso ou determinado, é a ausência de pontuação, é a escritura que se propaga livre e que caberá ao leitor dar o ritmo - o tempo do tempo:

No título do livro e nem dentro no gosto do doce na caixa do correio nem nas cartas nas ruas na noite nas fotografias nos dias de chuva nas gotas no barulho das gotas nas horas quietas nas horas não evidentes na luz do dia nos mapas nas janelas nos detalhes guardados nas canções no descanso nem no cansaço nas longas distâncias nos minutos nos anos nas cores nas verdades nem nas mentiras nos todos no agora você não está (COLLIN, 2004, pp. 82-83).

Essa continuidade que se desobriga das regras de pontuação parece remeter a uma das formas de “desobediência” do corpo textual que dança, “livre de qualquer determinação exterior”, como diria Badiou a partir de sua leitura de Nietzsche. A recusa em narrar com um sentido claro, ou concluir a história, seria igualmente um modo de criação desse espaço, onde a linguagem se desfaz do poder que a condiciona.¹⁹

As *pistas falsas* são outro procedimento que desprende o tempo da narrativa do tempo histórico, fazendo-o assumir uma temporalidade singular no espaço literário. Em mais de um conto, Collin aponta datas históricas, sítios geográficos ou referências bibliográficas falsas, destituídas da pretensão de verificação empírica. Muito embora esses despistes situem o texto no espaço imaginário, não deixam de explicitar a crítica e a provocação que fazem de situações e problemas que se identificam em diversos terrenos da vida contemporânea. Desde o conto “Daqui” (COLLIN, 2008a, p. 35-38), repleto de referentes geográficos falsos e sem tempo histórico definido, mas que claramente evoca uma reflexão sobre comunidades e conflitos em regiões do Norte da África e Oriente Médio. Até o conto “Modernas estratégias de *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.18, n.2, p. 179-198, jul./dez. 2014

expressividade contemporânea – três observações tecno-científicas” (COLLIN, 2008, p. 51-62), onde a escritora recorre a uma de suas constantes, a paródia do discurso científico, e cita de maneira minuciosa e com referência completa as “mais recentes pesquisas” (falsas) sobre o assunto em questão. Embora desobrigado de um referente preciso, o conto traz à tona uma forte provocação da linguagem e do comportamento no meio acadêmico. E, para dar mais um exemplo, “Cinco atos (mentiraria)” (COLLIN, 2008, p. 93-101), onde se cria em linguagem jornalística e midiática uma paródia sobre a origem do Führer, comprovada com fatos irrefutáveis (porém absurdos). Nesse exemplo, ela novamente evoca uma situação familiar da vida contemporânea, em que a televisão e a mídia impressa de grande circulação produzem ficcionalmente (através de suas estatísticas, fatos e pesquisas científicas) o que se conhece como “realidade”.

A discussão do presente artigo se situa, portanto, na esfera da arte e da literatura contemporâneas pós-autônomas. Essas expressões literárias contestam a concepção moderna da autonomia da arte, entendida como associação direta e simples entre abstração e descompromisso, ou como cisão entre estética e política. A reverberação da tradição da literatura moderna nas narrativas de Luci Collin²⁰ nos indica a continuidade de muitos questionamentos ali lançados, e sua relevância segue manifesta na vida contemporânea. Ela aborda diversos pontos, desde o questionamento do sentido como lógica que rege a linguagem; a estética e a política; a desautomatização do corpo e a ampliação da percepção sonora e tátil, contra a prevalência do estímulo visual; ou a integração da arte na comunidade, como promotora de experiências coletivas, contra o isolamento burguês do romance ou da pintura de cavalete. Contudo, há que se compreender, como nos indica Jacques Rancière, que as práticas estéticas são formas de partilha do sensível e, por mais abstrata que seja a manifestação artística, ela é um modo de fazer política. E para recolocar a articulação entre realismo, abstração, estética e política, Rancière propõe repensar o “paradigma moderno simples” que associa a modernidade à autonomia e à busca do próprio da arte (cindindo-o, pretensamente, do real), à concepção antimimética da arte e à “conquista da forma pura”. Para questionar a noção imprecisa de modernidade, Rancière pensa o que chama de “regime estético das artes”:

Aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros, artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma (RANCIÈRE, 2005, pp. 33-34).

A diferença em relação ao regime representativo não estaria em primeiro lugar na recusa da figuração, mas nos questionamentos sobre a hierarquia e o valor da arte, permitindo que o “alto e o baixo” se mesclassem e que os temas e personagens pudessem ser “qualquer um”. O “modo inaugural” do regime estético seria, nesse sentido, o *realismo*, que abre na literatura e nas artes a passagem “dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos”, para a identificação dos “sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida

ordinária”, para a explicação da “superfície pelas camadas subterrâneas” e reconstituição de “mundos a partir de seus vestígios” (RANCIÈRE, 2005, p. 49). O que estaria em questão seria, ao contrário de uma cisão entre abstração e realidade, uma revogação da linha divisória entre ficção e real. Ao afirmar que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58), Rancière sugere uma oportuna reflexão para pensarmos sobre o *non sense* da literatura de Luci Collin, elemento que não a torna menos crítica ou com menor força de intervenção política.

Resonance and spacing in Luci Collin short stories

ABSTRACT:

The article analyses writing strategies in Luci Collin narratives that expose possible links between literature, music and dance. Resonance is presented as a way of thinking modern writing becoming-music that seeks to undo the sense of unity as *logos* and explore the senses beyond signification. Spacing presents a way to reflect on a scripture that moves free of regulatory mandates of language and that destabilizes the relationships of time and space, to explore the unfixed feature of dance.

Keywords: Resonance. Spacing. Literature. Arts. Luci Collin.

Notas explicativas

*Doutora em Literatura (UFSC). Pós-doutoranda (UNIOESTE).

¹ O tema certamente exige aprofundamento e as reflexões de Jean-Luc Nancy são profícuas para isso. Em *El olvido de la filosofía* (2003, p. 26), Nancy explica: “Es así como se define el humanismo contemporáneo: como la autopresentación de la voluntad del sentido o, más exactamente, como la autopresentación del sentido de la voluntad del sentido. El proceso y el proyecto de la significación es dirigido por esto: ‘el hombre’ significa este proyecto y este proyecto significa al hombre.”

² Também sobre os perigos do canto das sereias para Ulisses, ver: BLANCHOT, 2005, pp. 12-13; e J. M. Gagnebin, 2006, pp. 13-37.

³ Revista da Editora da UFSC, n. 5, pp. 5-6. Florianópolis: Editora da UFSC. Disponível em: http://issuu.com/ayrtoncruz/docs/subtropicicos_n05

⁴ Chegaremos mais adiante a apontar algo sobre as reflexões de Rancière a respeito do “regime estético” da arte, um modo diverso de compreender a modernidade, onde diz que nele “as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível” e que esse sensível “é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo; produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*” (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

⁵ É preciso remeter à reflexão de Bakhtin sobre a prosa romanesca como fenômeno “pluriestilístico, plurilíngua e plurivocal”, onde a multiplicidade de vozes que orquestram constituem “forças centrífugas da língua”, que caminham para sua descentralização e desunificação (BAKHTIN, 2010, p. 82).

⁶ Disponível em: <http://blog.meiapalavra.com.br/2011/06/13/10-perguntas-e-meia-para-luci-collin/>

⁷ Noções elaboradas por Nancy, ao longo de: *A la escucha*.

⁸ Para ampliar a reflexão sobre a literatura e o jogo, ver: Georges Bataille, “¿Es útil la literatura? e ¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?”, em: *La felicidad, el erotismo y la literatura*. E Jacques Derrida, “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, em: *A escritura e a diferença*.

⁹ Seria possível pensar com Deleuze e Guattari, a partir de suas reflexões “Acerco do Ritornelo”, em: *Mil Platôs*, vol. 4.

- ¹⁰ Barthes dá continuidade às reflexões sobre o conceito em *O rumor da língua*, em texto escrito em 1966, onde faz corresponder a noção linguística de diátese (a voz média), que “designa a maneira como o sujeito do verbo é afetado pelo processo”, com a compreensão do “escrever moderno”. Segundo Barthes (2012, p. 22): “escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico (...), mas a título de agente da ação”.
- ¹¹ “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código”, diz Barthes (1998, p. 12).
- ¹² Entrevista em: MOURA, A. M. de. *Representação e ideologia: a personagem na contística de Luci Collin*, p. 148.
- ¹³ As seguintes citações ajudam a compreender o caminho da crítica de Jankélévitch: “La mayor parte del vocabulario musical – desde ‘Diseño’ a ‘Forma’, ‘Intervalo’, ‘Ornamento’ – está tomada en préstamos del mundo de la visión. ¿Tendremos que renunciar a esta ayuda? Sin embargo, la estética metafórica quiere todavía más. Quiere que el fenómeno musical sea algo definible y reconocible, aspira a responder de modo unívoco a las preguntas ¿qué? y ¿dónde? A la primera por definiciones y a la segunda mediante localizaciones. Pero exactamente ¿dónde está la música? ¿En el teclado, o en la cuerda vibrante?, ¿dormita dentro de la partitura o quizás en los surcos del disco? ¿Estará en la punta de la batuta del director? De hecho, las características atribuidas generalmente a la música sólo existen a menudo para el ojo y gracias al juego de manos de las analogías gráficas”; e “La música no es un calígrama proyectado en el espacio, sino una experiencia vivida análoga a la vida” (JANKÉLÉVITCH, 2005, p. 145 e 148).
- ¹⁴ Não será mera coincidência que Wagner diga sobre a ópera *Parsifal* (1878): “Aqui, o tempo se torna espaço” (*Apud* Nancy, 2007, p. 33). Há buscas em comum entre as artes, que preservam as singularidades de seus modos.
- ¹⁵ COLLIN, 2007, p. 61.
- ¹⁶ Blanchot diz que “a essência da imagem consiste em ser inteiramente sem intimidade, e no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação mas apelando à profundidade de todo o sentido possível” (BLANCHOT, 2005, p. 22).
- ¹⁷ Vale apontar algumas reflexões sobre o contato e o contágio entre as artes, desde Mallarmé, que notava certa hostilidade entre a mímica e a dança quando se tentava aproximá-las e que sugeria “aliar, mas não confundir” (MALLARMÉ, 2010, p. 123); e Kandinsky, que percebia como “as diversas artes instruem-se reciprocamente e perseguem, com frequência, os mesmos objetivos”, porém que “cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade”, de modo que “somos levados assim a constatar que cada arte possui suas forças próprias. Nenhuma das forças de outra arte poderá tomar seu lugar” (KANDINSKY, 2000, p. 51 e 59); até Nancy que afirma que “as artes se fazem umas contra as outras”, que “nascem de uma mútua relação de proximidade e exclusão, de atração e repulsão” e que “suas respectivas obras atuam e se sustentam nessa dupla relação” (NANCY, 2008, p. 137); passando por Jánkelevitch, que diz que a correspondência entre as artes é “algumas vezes sugestiva e outras suspeita” (2005, p. 144). Percebemos que há um longo caminho a percorrer sobre o tema, em busca desses pontos de contato que as aproximam e das divergências que as singularizam. Mais do que isso, pensar o toque entre as artes e os diversos exemplos que se verificam na modernidade [a poesia de Valéry e Mallarmé e a música; a poesia e a ressonância da cor na pintura de Manet, segundo Valéry; a poesia de Rilke e a escultura de Rodin; Proust e Joyce como escritores que acentuam a “fusão das artes”, segundo Julio Payró (*Apud* ONETTI, 2009, p. 20); a pintura de Gauguin que é música e poesia ao mesmo tempo, na apreciação de Torres García (ONETTI, 2009, p. 23); a literatura e a ilustração em aquarelas nos livros de Herman Hesse, entre tantos outros exemplos), fazem pensar a contradição que se estabelece entre a busca pela autonomia e pelo “próprio da arte” e de cada uma das artes (Rancière diz exatamente que o modernismo teria se configurado como “uma tentativa desesperada de fundar um ‘próprio da arte’” – 2005, p. 41 – e que esta busca se tornou insustentável; e os esforços no campo teórico de fechamento de disciplinas como a Teoria da Literatura entrariam nessa busca por identificar o terreno próprio e inconfundível da arte literária) e os experimentos de artistas e escritores de sair do território definido para cada uma das artes e seus gêneros e transgredir seus limites, explorar seus impossíveis, (re)configurando seus domínios a partir daquilo que lhes é impróprio ou heterônimo. Seria possível pensar, assim, a heteronomia da autonomia? Ou a impropriedade do próprio?
- ¹⁸ É curiosa a anedota que Hugo Verani conta e que remete ao *inacabamento* na pintura como um dos aspectos da arte moderna que confere ao leitor/espectador o cuidado de armar os elementos expostos: H. Rousseau, ao visitar o atelier de Cézanne e ao ver seus quadros acabados e assinados, porém com aspecto de inacabados, com “omissões de cores” e partes da tela em branco, dizia ter vontade de terminá-los (In: ONETTI, 2009, p. 23).
- ¹⁹ Sobre isso, é interessante a análise de Blanchot a respeito de Goethe, quando diz que “a obra de arte não teme nada da lei” e que ela busca algo mais que liberdade, já que esta ainda “está ligada ao possível, contém o poder humano levado ao extremo”; busca “uma relação que não é poder, de comunicação ou de linguagem que não se

cumprir como poder”, a descoberta da obra literária como “o lugar onde a linguagem é ainda relação sem poder” (BLANCHOT, 2005, p. 37 e 41). Distante, porém igualmente provocativa, é a afirmação de *Perto do coração selvagem*: “Liberdade é pouco. O que eu desejo ainda não tem nome” (LISPECTOR, 1980, p. 50).

²⁰ Entre os “mentores intelectuais” dos “crimes literários” de Luci Collin encontramos (em suas epígrafes, referências intertextuais e/ou mencionados em entrevistas): Élouard, Corbière, A. Machado, Florbela Espanca, René Chair, Albert Camus, Ionesco, Robbe-Grillet, Butor, Beckett, Jorge de Lima, Osman Lins; além dos traduzidos: Gertrude Stein e E. E. Cummings. A lista não se encerra, mas é suficiente para nos fazer pensar numa questão muito importante colocada por J. C. Guimarães na resenha do livro *Geração 90, os transgressores* (Nelson de Oliveira. Boitempo, 2003), onde se incluem contos de Luci Collin, e por ela mesma em entrevista posterior (a Rodrigo de Souza Leão, em 2005). Guimarães questiona até que ponto as características que identificam os contos reunidos sob o nome de “transgressão”, representam de fato transgressões, “em face das contribuições modernistas de quase um século atrás, quando o embate com a linguagem atingiu níveis extremos de experimentação e radicalidade?”. Nesse sentido, diante da pergunta: “Você é uma transgressora?”, Luci pondera que uma resposta afirmativa implicaria considerar que a literatura contemporânea “tem regras determinadas a serem seguidas” e incorreria em atribuir aos procedimentos que utiliza em seus textos um caráter de novidade que não corresponde, já que tantos escritores já os teriam experimentado. Assim, diz que seus escritos, “antes de representarem transgressão, são apenas ‘regressão’, não no sentido de ‘regredir’, mas de ‘regressar’, ‘regressar’ a um experimentalismo que foi explorado pela linguagem moderna e depois covardemente abandonado por muitos pós-modernos confortavelmente estacionados na linearidade e num realismo que em nada corresponde à realidade” Caberia continuar pensando por que essa “regressão” é relevante, ou, por que continuar experimentado a subversão da linguagem, das fronteiras e dos gêneros ainda é um gesto crítico e político forte.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia desvairada a Café (poesias completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. “O discurso no romance”. In: *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora F. Bernardini et alii. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 71-210.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *Novos ensaios críticos seguidos de O Grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Ensayos 1944-1961. Tradução de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COLLIN, Luci. *Vozes num divertimento*. Curitiba: Travessa dos editores, 2008.
- _____. *Acasos pensados*. Curitiba: Kafka edições, 2008a.
- _____. *Inescritos*. Curitiba: Travessa dos editores, 2004.
- _____. *Precioso impreciso*. São Paulo: Ciência do acidente, 2001.
- _____. *Lição invisível*. Curitiba: SEEC PR, 1997.

-
- _____. “A rosa sendo uma rosa – Gertrude Stein e a reinvenção da linguagem”. In: Regina Przybycien e Cleusa Gomes (Orgs). *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007, p. 47-65.
- _____. Entrevista a Eleonora Frenkel. In: *Subtrópicos*, Revista da Editora da UFSC, n. 5, Florianópolis, 2014, pp. 6-7. Disponível em: http://issuu.com/ayrtoncruz/docs/subtropicicos_n05
- _____. Entrevista a *Um escritor na biblioteca. Cândido*, Curitiba, setembro de 2013, p. 4-9.
- _____. Entrevista a Ana Paula Bittencourt: “10 Perguntas e Meia para Luci Collin”, 2011. Disponível em: <http://blog.meiapalavra.com.br/2011/06/13/10-perguntas-e-meia-para-luci-collin/>.
- _____. Entrevista ao *Paiol Literário. Rascunho*. Curitiba, setembro de 2008, ano 9, pp. 12-13.
- _____. Entrevista a Rodrigo de Souza Leão. *Germina*, Revista de Literatura & Arte, Junho de 2005. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_jun2005.htm
- COSTA, Vilma. “Solidão e solidariedade em concerto”. *Rascunho*, Curitiba, Setembro de 2008, p. 11.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Acerca do Ritornelo”. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p.115-170.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GUIMARÃES, J. C. "Radiografia da geração 90". *Revista Bula*, Edição 308. Disponível em: <http://www.revistabula.com/posts/ensaios/radiografia-da-geracao-90>.
- JANKÉLÉVITCH. *La música y lo inefable*. Tradução de Rosa Rius e Ramón Andrés. Barcelona: Alpha Decay, 2005.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte. E na pintura em particular*. Tradução de A. de Cabral e A. de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MOURA, A. M. de. *Representação e ideologia: a personagem na contística de Luci Collin*. Maringá: UEM, 2012. Dissertação de Mestrado.
- NANCY, Jean-Luc. *Las musas*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- _____. *A la escucha*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- _____. *El olvido de la filosofía*. Tradução de Pablo Perera Velamazán. Madrid: Arena Libros, 2003.

ONETTI, Juan Carlos. *Cartas de un joven escritor*. Correspondencia con Julio E. Payró. Edição crítica, estudo preliminar e notas de Hugo J. Verani. Rosario: Beatriz Viterbo; Buenos Aires: TrilceLom, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Ed. 34, 2005.

RILKE, Rainer M. *Cartas sobre Cézanne*. Tradução e Prefácio de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros ensaios*. Tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. *Degas Dança Desenho*. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

Recebido em: 15 de abril de 2014.

Aprovado em: 28 de setembro de 2014.