

A CARTOGRAFIA DO INFINITO NO ROMANCE “FUNDADOR” DE NÉLIDA PIÑON

Roniê Rodrigues da Silva
Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem- PPgEL/ UFRN

RESUMO:

Propondo uma ontologia da literatura em “A linguagem ao infinito”, Michel Foucault analisa alguma das formas de reduplicação da linguagem. De Blanchot a Borges, passando por “As mil e uma noites”, aquela que talvez seja a mais conhecida das histórias em que é preciso falar ininterruptamente para não morrer, o filósofo destaca como o discurso literário utiliza artifícios para trair a relação que a linguagem mantém com a morte. Essa relação vem sendo assinalada desde “O nascimento da clínica”, quando Foucault observa que a experiência médica e a literária constata a emergência de uma finitude dominando a relação do homem com a morte. No caso específico da literatura, pensando com Foucault, é possível falar em uma estética ao infinito, a qual tem por objetivo manter a morte afastada do ciclo da existência narrativa, por meio da utilização de uma linguagem que não cessa de se desdobrar. Seria essa a estética utilizada pela escritora contemporânea Nélide Piñon na construção do romance “Fundador”. Nesse texto, a romancista brasileira escreve duplicando *ad infinitum* tempo, espaço, personagens e elementos simbólicos da sua prosa, originando um jogo de espelhamentos que aponta para o desaparecimento dos limites ou para uma prática de escrita transgressiva em que a experiência da linguagem está sempre em excesso. Dessa maneira, tais quais as obras analisadas por Foucault em “A linguagem ao infinito”, o romance de Piñon, ao multiplicar-se num efeito de *mise in abyme*, vai de encontro à relação que a linguagem conserva com a morte. O objetivo do nosso trabalho é, portanto, investigar como se formula e age esse pensamento cartográfico ao infinito dentro do romance nelidiano, observando esse jogo de espelhamentos criado pela autora numa relação com o pensamento foucaultiano a respeito do ser da linguagem literária.

PALAVRAS-CHAVE: espelhamento, simulacro, infinito, *mise in abyme*

Michel Foucault (2006:57) situa o nascimento da literatura no fim do século XVIII, associando-o ao vazio que se instaura com a ausência dos deuses no cenário moderno. Para discorrer sobre essa gênese, Foucault estabelece uma diferenciação entre obra de linguagem e literatura. Fazendo uma espécie de arqueologia da linguagem, o filósofo identifica dois momentos decisivos na história da humanidade. O primeiro deles seria caracterizado pela presença dos deuses, os quais, na responsabilidade de enviar infortúnios aos homens, responderiam pelo manancial infinito da linguagem:

Os deuses enviam os infortúnios aos mortais para que eles os narrem;
mas os mortais os narram para que estes infortúnios jamais cheguem
ao seu fim, e que seu término fique oculto no longínquo das palavras,

lá onde elas enfim cessarão, elas que não querem se calar. O infortúnio, dom ruidoso dos deuses, marca o ponto onde começa a linguagem; mas o limite da morte abre diante da linguagem, ou melhor, nela, um espaço infinito; (...) A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem num jogo de espelhos que não tem limites. (FOUCAULT, 2006, P. 48).

Para Foucault, o ser da linguagem, expressão que conforme destaca Roberto Machado (2005) aparece pela primeira vez no “Prefácio à transgressão” sobre Bataille, é a reduplicação. Nesse primeiro momento, o da obra de linguagem, essa reduplicação, esse desdobramento que afronta a morte, é manifestada por uma palavra infinita, mas exterior à própria linguagem: palavra primitiva, soberana, a fala de Deus visando fazer a ligação entre o absoluto da divindade e o finito do homem.

O segundo momento, ainda de acordo com Foucault (2006), se principia quando Holderlin compreende que só pode falar no vazio deixado pelo afastamento dos deuses. Nesse instante, Foucault observa que a linguagem só pode depender de si própria para manter a morte afastada, para distanciar-se dela infinitamente. É assim que nasce a literatura entendida como um fenômeno moderno:

Talvez o que seja preciso chamar com todo rigor de “Literatura” tenha seu limiar de existência precisamente ali, nesse fim do século XVIII, quando aparece uma linguagem que retoma e consome em sua fulguração outra linguagem diferente, fazendo nascer uma figura obscura mas dominadora na qual atuam a morte, o espelho e o duplo, o ondeando ao infinito das palavras. (Foucault, 2006: 57).

O ser da linguagem, aquilo que a caracteriza e a constitui, não se sustenta como outrora nas palavras dos deuses, não representa mais essa palavra. Doravante, a literatura, como acontecimento moderno, não recorre ao verbo divinal. A morte de Deus liberta a linguagem, tornando-a soberana. Ela passa a falar de si própria, voltando-se para uma linguagem anterior, repetindo-a, destruindo-a para fazer a libertação de novas palavras, profanando-a, transgredindo os interditos. Linguagem que se basta a si mesma, eternamente renovada para fazer emergir uma relação infinita entre as palavras e as coisas.

Propondo uma ontologia da literatura, Foucault analisa algumas das formas de reduplicação da linguagem. De Blanchot a Borges, passando por “As mil e uma noites”, aquela que talvez seja a mais conhecida das histórias em que é preciso falar ininterruptamente para não morrer, o filósofo observa como o discurso literário se utiliza de artifícios para trair a relação que a linguagem mantém com a morte. Relação que começa a ser assinalada pelo filósofo em “O nascimento da clínica”, quando ele observa que a experiência médica e a literária constata a emergência de uma finitude dominando a relação do homem com a morte.

No caso específico da literatura, pensando com Foucault, é possível falar em uma estética ao infinito, a qual tem por objetivo manter a morte afastada do ciclo da

existência narrativa, por meio de uma linguagem que não cessa de se desdobrar. Seria essa a estética utilizada pela escritora Nélide Piñon na construção do romance “Fundador”. Conforme verificamos no decorrer desse capítulo, a romancista brasileira escreve o seu texto duplicando *ad infinitum* tempo, espaço, personagens e elementos simbólicos da sua prosa, originando um jogo de espelhamentos que aponta para o desaparecimento dos limites ou para uma prática transgressiva em que a experiência da linguagem está sempre em excesso, como se tomada por uma espécie de poder vital operando ela mesma contra as forças mortíferas das diversas formas de fechamento. Assim é que, conforme veremos, tais quais as obras analisadas por Foucault, o texto de Piñon, ao multiplicar-se num efeito de *mise in abyme*, vai de encontro à relação que a linguagem conserva com a morte, com o seu fim. A estética do espelhamento utilizada em “Fundador” é um mecanismo de resistência à morte.

Narrado em três temporalidades distintas, o romance se fundamenta num jogo entre identidade, diferença e repetição. O tempo que se multiplica sustenta a linguagem da narrativa ao infinito: do arcaico para o medievo, e desse para o moderno, numa mutação sem fim, a qual se faz pelo eterno retorno de um tempo sobre outro e da linguagem sobre ela mesma, e que se pode representar, conforme observou Aguiar (2008), pela imagem da trança, uma vez que cada um dos tempos não esgota a instância do narrado para se deixar suceder pelo seguinte, mas, ao contrário: o romance é elaborado obedecendo a uma intercalação temporal infinita, que visa afastar o seu fim.

Em cada uma dessas temporalidades, os personagens e os símbolos se desdobram, instaurando uma repetição e dentro dessa uma diferença. O cartógrafo e o descobridor, personagens basilares do texto, aparecem e reaparecem em cada um dos momentos narrados. Teodorico de Antióquia, o fazedor de mapas do tempo arcaico, transforma-se em Stamponato na Idade Média, e quando o cartógrafo vai à América, torna-se Ptolomeu, o hierofante dos tempos modernos. Da mesma maneira se processa a multiplicação do personagem descobridor. De Fundador para Johanus e desse para Joe Smith, cada tempo instituindo um personagem como reflexo do outro, conforme observou Aguiar:

Nesta produção nelidiana, o tempo de Fundador reflete o tempo de Johanus que reflete o tempo de Joe, que reflete o tempo de Fundador e Johanus, *ad infinitum*. Para que isto aconteça, o desenvolvimento da trama intercala-se em tempos, passando, aparentemente, de forma indiscriminada, de um para outro. Deste modo, o fio de Ariadne tece, no labiríntico tapete narracional, o tempo moderno de Joseph. Mal começamos a entrar em contato com a trama, o fio passa a ter, por função, alinhar o enredo de Fundador, que suspenso na urdidura, dá passagem à costura do tempo de Johanus. E assim, de Joe para Fundador; de Fundador para Johanus; de Johanus para Joe; de Joe para Fundador; de Fundador para Johanus; de Johanus para Joe; de Joe para Johanus; de Johanus para Fundador; de Fundador para Johanus; de Johanus para Fundador; de Fundador para Johanus; de Johanus para Joe, os fios vão-se, pois costurando, ponto atrás, ponto à frente, nos bastidores do tear narrativo. (AGUIAR, 2008).

O leitor nelidiano realiza uma viagem, ao longo da narrativa, de um capítulo para o outro e até dentro do mesmo capítulo, por temporalidades que se erguem como repetição da anterior. Contudo, o jogo de espelhamentos não serve apenas para refletir subjetividades, criar um espaço narracional homólogo ao antecedente. A construção labiríntica que se estabelece no texto por meio de um desdobramento do mesmo visa prolongar a permanência do leitor dentro da urdidura romanesca, evitando que ele encontre a saída e que, ao fazê-lo, a linguagem se desvaneça. Em outras palavras, é possível afirmar, recorrendo a Foucault (2006), que a reduplicação que aparece como fundamento do romance “Fundador” surge de uma necessidade de prolongar a sua linguagem, não a deixando morrer.

Foucault observa que, com a saída de cena dos deuses, a linguagem literária só pode representar a si mesma, dizer o que já fora dito. Assim é que, no desejo de recuar a morte, o narrador nelidiano repete, reduplica num tempo o que já fora referido no passado, fazendo o retorno do texto sobre si mesmo. De uma instância narrativa para outra, do arcaico para o medievo e do medievo para o moderno, é como se a escritora compreendesse que, conforme afirma Machado (2005:79), “Antes da linguagem só existe linguagem; escrever é repetir palavras já ditas, o já dito da linguagem; escrever é um jogo da linguagem com a linguagem”. Linguagem que se faz semelhante a de Raymond Roussel, a qual o filósofo francês descreve como “estendida como uma toalha de mesa” buscando a direção do impossível.

No romance de Piñon, além do desdobramento que acomete os personagens masculinos, ocorre também o retorno sobre si mesmo dos personagens femininos. Dessa maneira, em cada um dos ciclos narrados irrompe a figura de Monja, considerada pela crítica, a presença organizadora da tríade que sustenta a narrativa. No caso da presença feminina, o efeito de espelhamento ocorre inclusive pela repetição do mesmo nome, o qual vai sendo atribuído de maneira infinita a inúmeras mulheres que habitam em tempos diferentes a cidade de Fundador: “Asseguravam os mais velhos que inúmeras Monjas existiram, desde os tempos da fundação da cidade, todas dedicadas ao mesmo ofício”. (PIÑON, 1997: 86).

A religiosa monacal a quem Fundador toma como esposa na temporalidade arcaica reaparece como a efígie por quem Johanus devota sentimento na temporalidade medieva, ao mesmo tempo em que se faz presença real e enigma do mesmo, servindo de máscara para outra jovem mulher também chamada por Monja, a qual recebe o viajor, quando este conquista a cidade e passa a visitá-la na sua companhia, conforme podemos ler no próprio romance:

Sempre que visitara a cidade, ela o acompanhou. Com rápidas explicações, confiando na apreensão de Johanus. Nada o escravizou senão a capela. A que regressavam tantas vezes. Certificando-se Johanus de que simplesmente obedecera ao roteiro que lhe traçara a outra Monja pós espalhar os símbolos da sua passagem. Para que reconhecendo ele o seguisse e viesse a amar. Perseguiu a mulher amparado pela exaltação, e havia acertado. Conseguira mesmo trazer à vida duas Monjas, quem sabe três, todas encarnadas numa única. (PIÑON, 1997: 182).

Em tempos modernos, o corpo-simulacro da mulher reaparece na presença da mãe de Joseph Smith. Dessa forma, ao lado do cartógrafo e do descobridor, Monja compõe uma estrutura ternária, a qual pode ser percebida como sustentáculo do texto, aparecendo em seu enredo como uma espécie de simbologia, consoante destacou a crítica:

Esta instigante viagem pelas terras narrativas de *Fundador*, além da circulatura labiríntica, introduziu-nos, também, nas malhas de uma estruturação tríplica. Vejamos: a ficção se desenvolve em *três* tempos: arcaico, medievo e moderno; há *três* espaços marcadamente percorridos pelos personagens em cada tempo por onde eles tramitam; a história de cada tempo ficcional se assenta sobre *três* vetores, sustentando, cada um, um personagem; cada personagem fundamental de um vetor, espelha-se em outro personagem de cada um dos outros dois tempos indicativos na narrativa, fragmentando-se, assim, em *três*; a multiplicação de *três* por *três* nos deu, como resultado, os nove homens que fundaram, com Fundador, sua raça; os nove homens são redenominados por Fundador com nove nomes: *três* de heróis cristãos, *três* de heróis gregos, *três* de heróis judeus; os elementos simbólicos que atravessam o tecido ficcional são *três*: livro, mapa e espada; para encerrar a narrativa, Ptolomeu começa a fechar a primeira das *três* portas da livraria. (AGUIAR, 2008).

Numa leitura de natureza simbólica, o número três representa o crescimento, o desenvolvimento, a expansão, sendo considerado como o primeiro número perfeito. Nessa interpretação, a composição ternária de “Fundador” estaria associada a um desejo de estender a narrativa, propagando-a pela sustentação ao infinito, numa ambição de expandir a linguagem sempre mais além, fazendo dela um murmúrio contínuo. Elaborando uma representação gráfica para observar a dinâmica dos personagens do romance, Aguiar (2008) chega ao modelo do triângulo equilátero, que em número de três serviria para demonstrar a evolução de cada um dos três principais personagens em cada tempo da narrativa. O movimento giratório desses triângulos faz com que, de acordo com a professora e crítica literária, o número três perca a sua denotação de algarismo contável e passe a adquirir dentro do texto um sentido de incomensurabilidade, o que numa interpretação foucaultiana estaria associada ao ser da linguagem, uma vez que o número três exemplificaria uma reduplicação presente no romance.

Perguntemo-nos a respeito desse jogo de espelhamentos que aparece no romance e que o faz, como observa Foucault a respeito da literatura contemporânea (2006:114), operar na profundidade dos simulacros, se haveria algum elemento ou até mesmo um determinado personagem em torno do qual o simulacro especular se fundamenta? No caso de uma resposta positiva, lançaríamos uma outra indagação, também ela pertinente para elucidar essa construção em alternância: como esse elemento intervém e de que maneira amarra a trama romanesca? Tentando responder a essas questões, é preciso afirmar inicialmente que em “Fundador” os simulacros são, sobretudo, seres humanos, não obstante outros elementos apareçam como semelhantes-simulados.

Posteriormente, é necessário dizer que, embora dê nome ao romance, não é Fundador o personagem arquétipo da narrativa nelidiana, mas o cartógrafo. A sua existência está associada a da própria narrativa, havendo mesmo uma equivalência entre o prolongamento da sua vida e a da linguagem literária, a prática do seu ofício de fazedor de mapas e a do escritor, sendo possível talvez pensarmos num efeito de espelhamento entre personagem e escritor.

Sigamos por partes, visando desenvolver as questões supracitadas. Quando a ação romanesca se principia, já na temporalidade moderna, encontramos o cartógrafo em terras americanas e usando o nome de Ptolomeu. O leitor, que acaba de introduzir-se nas primeiras linhas da trama romanesca, não sabe ainda que nesse ponto inicia-se o descortinamento das máscaras, o retirar dos véus, a revelação da imortalidade do cartógrafo, que por associação é também a da linguagem do romance. Nesse instante, não sem um misto de surpresa e medo, o cartógrafo lança ao amigo a indagação que norteará a nossa reflexão: “-A quem devo a imortalidade, Joe Smith? (PIÑON,

1997:11), repetindo-a na seqüência da narrativa, quando novamente constata a sua essência imorredora: “- Deus simplesmente me esqueceu, referia-se Ptolomeu à estranha imortalidade, mas Joe distraía-se. (...) Temia os mortos e perguntava: quem me assegurou a imortalidade?” (Idem, 212).

A imortalidade do cartógrafo, a sua existência *ad infinitum*, entendemos, é assegurada pela natureza indelével da própria narrativa. Enquanto a linguagem do romance se priva de qualquer repouso possível, o cartógrafo é obrigado a fazer o mesmo, forçado a retardar a morte, afastá-la do seu convívio, mesmo quando ela lhe apareça como uma imitação, assim é que Ptolomeu “Quase não dormia. Fechar os olhos reproduzia a morte. E afastava os atos que a imitassem em seu corpo”. (Ibidem, 79).

É preciso que o cartógrafo se mantenha acordado, desperto, como se necessário fosse viver em excesso, sem descanso, porque, uma vez iniciada, a linguagem não pode mais repousar. A sua natureza pede a multiplicação, ela está, como esclarece Foucault (2006:57), “destinada a se prolongar ao infinito sem adquirir jamais o peso que a imobilizaria”. Nesse sentido é que o destino do cartógrafo e o da linguagem literária em “Fundador” convergem para o mesmo ponto, buscam a mesma direção do infinito. Esse caráter imorredouro do personagem vai sendo ratificado ao longo do texto, em passagens que aludem às características físicas de Ptolomeu ou em outras em que se ressaltam a sua habilidade em fazer negócio com a morte:

Parecia ultrapassar cem anos, embora nele sobressaísse um vigor jovem, transitando em seu corpo maravilhas e graças, o rosto renovado pelos sucessivos entalhes. (...) A cadeira balançava. Para frente e para trás. Ele indicou o corpo, a nau das longas viagens. Escondendo a emoção. Joe reprovava as evidências de um sentimento intolerável. – Qualquer dia eu morro. – Qual nada, velho. É capaz de negociar com a morte. Morrendo quando quiser. (PIÑON, 1997: 11).

Ainda que pareça ultrapassar um século de existência, sobressai no personagem a juventude, a renovação, como se ao distanciar-se da morte fizesse o mesmo do peso que possivelmente o caracterizaria como vetusto. O corpo, ‘nau das longas viagens’, parece, na verdade, ter transgredido os limites impostos a sua manutenção como ser finito. Nele

passavam maravilhas e graças, como se fosse mesmo um corpo narrativo, também ele imortal, também ele “para frente e para trás”, querendo ir ao mais longe possível, mesmo que, para isso, seja preciso ao cartógrafo e a linguagem narrativa fazer negócio com a morte. Afinal, parece ser essa uma habilidade que acompanha o cartógrafo desde quando ele ainda era conhecido por Teodorico de Antióquia, em tempos arcaicos. Dado como morto em um incêndio de grande proporção, o qual fora planejado por ele mesmo, não foi possível aos seus contemporâneos achar o seu corpo, como se a natureza fantástica que o perseguiu durante toda a sua existência aparecesse agora para criar um clima de mistério em torno da sua morte:

Quando encontrei afinal o Mestre, vi sua velhice escapando dos olhos sabedores de que a natureza estava operando em cada coisa. Mas teriam seus olhos adivinhado que um incêndio no futuro consumiria sua casa, seu espantoso acervo? (...) Embora procurassem seus restos mortais, em seguida ao incêndio, para guardá-los como relíquia, o mesmo que se faz com os santos ao expirarem, cortam as falanges quase frescas com tesoura de jardim – nada encontraram senão um imenso espanto, inexplicável como a própria origem daquele fogo. (PIÑON, 1997:94).

Foucault (2006:58) observa que em “A biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, tudo o que podia ser dito já fora dito. A biblioteca reúne todas as linguagens, engloba todos os textos, aqueles concebidos e outros apenas imaginados. Contudo, esclarece o filósofo, uma linguagem soberana recobre a da biblioteca: aquela que a narra e a faz nascer e que revela a sua natureza imortal justamente no momento em que o último dos bibliotecários oscila no poço do hexágono infinito, por isso mesmo essa linguagem é encostada na morte, mas é ao mesmo tempo contaminada por um desejo de proliferação.

Quando o cartógrafo do texto de Piñon provoca o incêndio que consome a sua casa, o seu acervo de mapas, o qual fora construído ao longo de toda uma existência, as suas relíquias, os seus livros, todos os seus pertences, é como se provocasse um feito semelhante aquele realizado pelo último dos bibliotecários. Ele encosta a sua vida e, conseqüentemente, a da linguagem literária na morte, como se o narrador já houvesse dito tudo, restando-lhe apenas narrar o seu fim, contar como último feito a sua destruição. Contudo, nesse instante, contra a parede negra da morte, se apresenta a figura do espelho ao infinito: Teodorico de Antióquia escapa da morte para reaparecer no tempo medieval como Stamponato, no moderno como Ptolomeu, e em tantos outros tempos com tantos outros nomes, conforme se apercebe muito depois o personagem Johanus, a respeito da verdadeira identidade do cartógrafo:

Pela assinatura, não duvidava: Teodorico de Antióquia, o senhor das ilhas, lidador de mágicos e duendes, que instalara em seus domínios vinhos e laboratórios surpreendentes, cercado de cortesãos multiplicava e desprezava forças incontroláveis, de cujos dedos surgiam continentes, e que nas noites proibidas Johanus inventou, enquanto estudava o mapa das terras de Sir Tristam – subitamente convertera-se em Stamponato, feio e desgraçado. Com poderes ainda,

porque a natureza o distinguiu, mas arrastando-se pelas pedras, pois escolhera a humildade, a terra e as criaturas já não lhe mereciam outro tratamento. Embora o contemplassem com a imortalidade, uma vez que não perecera no incêndio. (PIÑON, 1997: 226).

Em sua trajetória em direção ao longínquo, a linguagem narrativa instaura o reino dos simulacros. Teodorico de Antióquia converte-se de um tempo para outro em Stamponato, ratificando a imortalidade do cartógrafo que não perecera no fogo provocado por ele mesmo. Numa interpretação foucaultiana a respeito do simulacro, poderíamos pensar que a imagem de Stamponato, quando este se apresenta como tal em seu primeiro encontro com o errante Johanus, aparece dependente de uma verdade sempre em recuo, mas que nesse momento presente o viajante recupera, a decifra, trazendo à tona, pelo observar da assinatura impressa no manuscrito, a imagem de Teodorico de Antióquia. Dessa maneira é que a literatura, de acordo com Foucault (2006: 58):

(...) encontra em si a possibilidade de se desdobrar, de se repetir, de nascer o sistema vertical dos espelhos, imagens de si mesma, das analogias. Uma linguagem que não repete nenhuma palavra, nenhuma Promessa, mas recua infinitamente a morte abrindo incessantemente um espaço onde ela é sempre o análogo de si mesma.

Poderíamos falar em dobras do literário: a linguagem de “Fundador” se voltando sobre si mesma para em seguida operar uma desdobra ao infinito. Analisando “A prosa de Acteão”, Foucault afirma que Klossowski reestabelece uma experiência há muito tempo esquecida: a relação da linguagem como simulacro. Para Foucault (2006: 123), o espaço do simulacro é, sem contestação, o lugar contemporâneo, mas ainda latente da literatura. Nesse espaço da simulação e dissimulação, da vinda ao mesmo tempo do mesmo e do outro, da imitação e da cópia, é que podemos situar a linguagem de “Fundador”.

Quando, de uma temporalidade para outra, a linguagem da narrativa é retomada, projetando-se sobre o que acaba de dizer, fazendo uma espécie de recuo para poder avançar, Piñon instaura dentro de sua prosa um reino de simulacros, que pode ser evidenciado, sobretudo, na construção dos personagens do romance, os quais passam a existir no e pelo entrecruzamento do já representado, do já escrito, do já narrado em uma temporalidade anterior. Mencionamos o cartógrafo, mas não apenas ele se constitui como um personagem que vai sendo duplicado ao infinito. Conforme já o dissemos, a figura do descobridor ou do fundador, que dá nome ao texto, também se desdobra num efeito de espelhamento que ressalta a maneira pela qual a linguagem narrativa opera na profundidade dos simulacros. Assim é que, já nas primeiras linhas do texto, contemplando o rosto do companheiro Joe Smith, o cartógrafo se inquieta com a imagem em cópia que o semblante do amigo lhe oferece:

Um rosto altivo e indiferente, sobre o qual Ptolomeu indagava-se então, sem jamais abdicar da mesma pergunta, ainda agora que Joe se fizera homem, com seu ar de senhor, demolidor de muralhas: - Já vi seu rosto em algum lugar. Em alguma raça vi o mesmo semblante que

Joe copiou minuciosamente para ser como o conheci pela primeira vez, e as outras vezes em que apareceu, mas em que país, em que época? Esforçava-se Ptolomeu em centralizar na terra aquela natureza que o visitava selvagem. Restaurar na memória um rosto igual àquele surpreendido em outra criatura em tantos anos que mal lembrava. Imerso como estava num profundo desfalecimento, em que lamentava não ter dedicado à criatura, de quem Joe teria imitado o rosto, uma atenção maior, ou tê-lo deixado partir sem seu socorro, não lhe propondo questões que o obrigassem a ficar. (PIÑON, 1997: 13,14).

Em que outro lugar e tempo terá visto aquele rosto? se pergunta o cartógrafo, compreendendo que a fisionomia de Joe lhe oferece uma imagem dependente de uma verdade em recuo, face em enigma que Ptolomeu busca desvendar, lembrando o passado, esforçando-se por encontrar na memória aquela presença. Rosto construído como cópia, arquitetado como máscara que se estrutura como imitação de uma outra. Como correlato da paisagem, para pensarmos com Deleuze e Guattari (1996), o rosto do personagem Joe Smith lembra ao cartógrafo uma natureza conhecida, já vista, mesmo que agora lhe custe restaurá-la, visitá-la como na primeira vez.

Como um mapa, em conformidade com a reflexão dos filósofos franceses, o rosto de Joe conduz Ptolomeu ao passado, estimula-o a fazer a arqueologia dos semblantes, visando encontrar na expressão do presente as ressonâncias e subjetividades do passado. Ao longo da narrativa, essa mesma face continua a despertar no cartógrafo um sentimento de intimidade, incitando-o a fazer a descoberta das suas origens:

-Já vi seu rosto muito antes, disse apenas.
-É claro. Há muito que você vem me alimentando em sua loja.
-Eu o conheci antes de alimentá-lo.
-Desde menino ando por lá. Nem pai e mãe me prendem. Joe consultava as unhas.
-Não tem importância. Ainda descobrirei de onde veio este rosto. Na velhice, nem sempre se conta com a memória, apressou Ptolomeu evitando outras confidências. (PIÑON, 1997: 145).

Para desvendar o enigma fisionômico, se valerá o cartógrafo de uma linguagem que lhe é peculiar. Tomado por uma espécie de vertigem, será ele o responsável pela decifração do enigma, pela revelação do efeito em espelhamento que ocorre em torno do personagem fundador. Utilizando-se de uma inscrição que se manifesta como uma duplicação especular, o que o escritor francês André Gide denomina por *mise en abyme*, Ptolomeu desenha o rosto de Johanus, reconhecendo, em seguida, no mesmo desenho, como numa visão em profundidade, a face de Fundador:

Esforçou-se em levantar. Alcançou papel e bico de pena. Trabalhava devagar, inseguro dos resultados. Recorria ao desenho para descobrir a verdade. Criando peles, traços humanos, em alguns forçando instintivamente o envelhecimento em busca da fidelidade. Exigindo

tão somente dois rostos, há muito atingidos pelo seu próprio remorso. Em ambos concentrava-se, um grande esforço de memória. Ptolomeu perdia-se. Via imagens selvagens e rápidas. A montanha após o incêndio. Quando se arrastara imitando animais raros. Tudo para esquecer. Para construir recordações. Lembrava-se de quando ele chegou querendo partir em seguida. Perguntara-lhe então: - Qual é o seu nome? / - Johanus. (...) Até que esqueceu Johanus, como se o tivesse sepultado, só agora recolhendo com pinça os estilhaços da memória. O desenho trazia-lhe de volta o rosto louro e gentil do segundo homem. Tendo lhe dado roteiro e o direito de libertar-se de suas orientações, acaso Jerusalém fizera-se sua paisagem? Ptolomeu reconheceu o cetro da paixão naquele rosto, duro, resistente como roca, os pássaros bicando a pedra, testando ferocidade, os cabelos caídos pela testa, transbordantes. Nenhum outro rosto conheceu tão atrevido. Uma face que seria sua, não tivesse se escondido entre os mapas, tamanha incerteza as terras de sua invenção produziam. Considerando-o responsável pela equação da terra, quando pediu seu nome: -Fundador./ - Nome de batismo?/ -Nome que eu merecia. (...) Os dois rostos se correspondiam. (...) Tão parecidos Johanus e Fundador, como se o mesmo sangue lhes atravessasse o corpo, visando a pele, onde põe parecença e autoridade para exclamar: te regalo um rosto semelhante ao de um outro homem, a cujo sangue deve-se raça formosa, sangue honrando nariz, boca, olhos, os pertences de um homem que tendo partido para morrer, antes abandonou em um novo homem seu próprio retrato, que por sua vez se copiou de um ancestral. (PIÑON, 1997: 168, 169).

A representação do cartógrafo opera o encaixe dos semblantes, num primeiro momento se vislumbra o rosto de Johanus, o viajor errante para quem Stamponato no tempo medievo entrega o mapa de Jerusalém, e *en abyme* o rosto de Fundador, a quem Teodorico de Antióquia na temporalidade arcaica entrega a espada de Sir Tristan. Dessa maneira, a composição de Ptolomeu funde em uma só e mesma imagem os rostos dos dois personagens heróicos, como se a face do fundador aparecesse como uma incrustação na face do viajor. Essa representação especular será ainda mais reveladora do reino dos simulacros que se configura no romance, quando o cartógrafo mostra a Joe Smith o desenho que acabara de compor e o personagem-herói dos tempos modernos se vê nele reconhecido:

Joe surgiu sem pedir licença. Não se afastara da loja todo aquele tempo./ - Já está andando?/ Ptolomeu mostrou-lhe o trabalho. Joe disse distraído: - Sou eu, em épocas diferentes. Bom desenho Ptolomeu. O velho comparou Joe com os retratos. È você de novo. Então, eu sempre estive certo. (...) Ptolomeu agarrava-se aos retratos. Um mal-estar fortalecendo sua decisão de tudo tentar. Uma vez que dispunha de três rostos, e um sangue comum a todos. (PIÑON, 1997: 170).

O cartógrafo elucidada por meio do seu desenho as relações de similitude que se formam em torno dos três personagens-heróis. Numa reduplicação que parece querer

operar como a própria linguagem narrativa, perfazendo também o caminho do infinito, os retratos se multiplicam dentro da mesma imagem, executando uma reduplicação interior. Dessa maneira, não apenas os semblantes de Johanus e Fundador, mas também o de Joe Smith aparece refletido na pintura de Ptolomeu como se ela se fizesse em um espaço de espelhos, se revestisse de uma natureza mágica, fantástica, projetando os rostos através dos tempos. Rostos que se correspondem, que se vêem retomados um nos outros, que se projetam um nos outros, seguindo o movimento da própria linguagem romanesca.

Para situar a prática literária do escritor francês, o filósofo cita um trecho do texto *Um si funeste désir*¹, o qual permite a Foucault fazer toda uma releitura de Klossowski. Transcreveremos o texto na íntegra, com o objetivo de observar como ele pode ser esclarecedor para a nossa leitura de “Fundador”:

“Que diria você se um dia, se uma noite, um demônio se insinuasse na sua mais recôndita solidão e lhe dissesse: ‘esta vida tal como você a vive agora e tal como a tem vivido, você deverá vivê-la ainda uma vez e inúmeras vezes; e nela não haverá nada de novo, a não ser cada dor e cada prazer, cada pensamento e cada gemido e tudo o que há de indizivelmente pequeno e grande em sua vida deverá retornar para você e o tudo na mesma ordem e na mesma sucessão – aquela aranha igualmente, este instante e eu. A eterna ampulheta da existência não cessa de ser invertida de novo e você com ela, ó grão de poeira da poeira.’ Você não se jogaria sobre o solo rangendo os dentes, maldizendo o demônio que lhe fala dessa maneira? Ou bem lhe ocorreria viver um instante formidável em que você teria podido lhe responder: ‘você é um deus e jamais ouvi coisas mais divinas.’”

Fosse possível talvez dizer que os personagens do romance de Piñon tenham recebido a visita desse deus/ demônio. Escutado da sua própria voz que o tempo das suas existências seria o mesmo que aquele comunicado pela ampulheta, que não cessa de trabalhar porque cada vez que a morte se aproxima visando paralisar o tempo, ele recomeça. E que esse reiniciar assinalado pelo relógio de areia é uma exigência da própria linguagem narrativa. Assim, quando Ptolomeu pergunta a si mesmo sobre a sua imortalidade, visando encontrar a quem devesse atribuí-la porventura não estaria esperando uma resposta do tipo: a deus ou ao diabo? E se o cartógrafo, conforme já o vimos, é uma espécie de deus, operando ele mesmo por meio de poderes que se vislumbram em seu ato criador? Não seria ele o responsável por fazer a narrativa desenvolver-se em um espaço de espelhos, construindo através dos seus mapas um reino de simulacros?

Levando essa leitura em consideração, seria possível afirmar que o cartógrafo decreta a morte de Deus, passando a assumir o seu lugar. Nesse sentido, o mundo só existe enquanto sua invenção, que o prolonga ao infinito, estendendo-o ao que não tem limites nem medidas, numa relação com a própria narrativa: “E não se pensasse que agia o Mestre assim por indiferença ou soberba. (...) Embora não o julgassem descortês,

¹ De acordo com o próprio Foucault, trata-se de uma compilação essencial para o entendimento da obra de Nietzsche, uma vez que contém páginas nas quais o filósofo alemão é analisado em profundidade.

apenas adormecido na ciência cujas esplêndidas criações o nutriam, mal admitindo um mundo anterior à sua invenção”. (PIÑON, 1997: 17).

Dissemos em outra passagem que o cartógrafo escreve os seus mapas como se, ao fazê-lo, contasse a história do lugar, criasse mundos como um explorador maravilhado em torno da própria criação. Nesse sentido é que é possível aproximar a sua prática com a da própria escritora, como se no personagem se desenvolvesse um efeito de espelhamento, ambos trabalhando matéria de domínio extravagante. Retomemos as reflexões relativas ao efeito de *mise en abyme* de André Gide, dessa vez visando entender a relação que se configura entre escritor e personagem. A *mise en abyme* gideana se caracteriza, de acordo com Olga Maria de Souza (2008), pela representação do “escritor em ato”. Em outras palavras, por meio desse recurso, no qual se opera o jogo de espelhamentos, o autor se acha encenado dentro da própria obra, muitas das vezes através de um dos seus personagens. Dessa forma, o desejo da escritora de prolongar a linguagem da sua narrativa ao infinito encontraria um correlato no exercício do cartógrafo, o qual reproduz as suas cartas geográficas tomado por um anseio semelhante, que o leva a consumir o infinito, estender o seu olhar até os limites do ilimitado, segundo podemos ler nas passagens do próprio romance: “O céu sempre mereceu sua mais ardente especulação. Consumia o infinito desajeitado, uma estranha feitoria de espaço livre”. (PIÑON, 1997:53).

E nenhum medo pela morte, evento que não se descreve ou divide, tem a imprecisão do mapa – mas de que o homem é seu mais perfeito princípio. Embora me tenham proporcionado até agora a mais longa existência destas regiões, ordem seguramente expedida por Deus, mas que não solicitei. Pois não explico esta espécie de eternidade, se jamais a planejei; quis apenas a terra atingindo limites imperdoáveis; pois quando se habita a galáxia, se imagina mesmo se a morte não será uma simples estrela cristalina no meu corpo há décadas? (Idem: 177).

Tal qual a linguagem narrativa, o cartógrafo compõe a sua mapoteca como se a delineasse contra a morte, inaugurasse territorialidades consumindo o infinito, escrevendo um traçado que parece trair a relação com o seu fim, com os espaços fronteiriços. Assim, a feitoria de suas cartografias se desenrola no espaço livre, por territorialidades que vão muito além do seu olhar e que remetem a sede de infinito da própria linguagem literária. De natureza transgressora, elas afirmam o ilimitado no qual se lançam. Possuído pela mesma sede de infinito, o cartógrafo busca para elas os limites imperdoáveis, realiza marcha à estrela, conforme denominaria Maffesoli (2001:114), sem temer o próprio fim. À sua existência infinda se associam a da terra e a da própria narrativa ao mesmo tempo em que à sua aplicação cartográfica ao infinito se associa o fazer literário do romance que aparece como um murmúrio ininterrupto, visando transpor os interditos.

Nesse sentido, a linguagem das cartografias teria uma natureza semelhante a da própria narrativa: ambas embriagadas pelo propósito de transgredir os limites que as constituem como algo finito, ambas nômades, visto que não cessam seu trajeto, antes exprimem elas próprias um desejo de circulação. Narrador e cartógrafo querendo ir o

mais longe possível, atingir o impossível, expressar a ambição do excesso. Narrador e cartógrafo escrevendo para não morrer, privando-se de qualquer repouso, destinados que estão a fazer a multiplicação da sua linguagem, seja ela a cartográfica ou a literária. Numa interpretação foucaultiana é possível afirmar que:

(...) essas linguagens, incessantemente puxadas para fora de si mesmas pelo inumerável, o indizível, o estremeamento, o estupor, o êxtase, o mutismo, a pura violência, o gesto sem palavra e que são calculadas, com a maior economia e maior precisão, para tal efeito (...), são muito curiosamente linguagens que se representam a si mesmas em uma cerimônia lenta, meticulosa e prolongada ao infinito. (FOUCAULT, 2006: 53).

Para concluir o nosso pensamento, lancemos a idéia relativa a uma cartografia das tempestades. Parece ser essa a geografia da qual se reveste o romance “Fundador” numa associação direta com os manuscritos do cartógrafo: uma linguagem semelhante ao vento, do qual nos fala Maffesoli (2001: 84), e que transforma o estriado em liso, zombando das barreiras. Uma linguagem sobrecarregada do que o sociólogo francês denomina por sabedoria demoníaca, expressando sempre o desejo de uma outra coisa, o impulso de um mais, uma inquietude que se vislumbra no romance e nos manuscritos do cartógrafo por uma proliferação ao infinito.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Maria Alice. **Inaugurando imagens com palavras, suscitando palavras com imagens: Nélda Piñon e Escher.** Disponível em < <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/31/1025.pdf>> acesso em 20/09/2008.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta; Trad. Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006. (Coleção Ditos e escritos. V. III)

MACHADO, ROBERTO. (2005). **Foucault.** A filosofia e a literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas.** Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

OLGA, Maria, M. C. de Souza. **A mise en abyme em “Les Faux-Monnayeurs” de Gide.** Disponível em

<http://www.ufes.br/~mlb/fronteiras/pdf/OLGA_texto_Fronteiras.pdf>. acesso em 15/10/2008.

PIÑON, Néida. **Fundador**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.