

A temporalidade (con)fabuladora de Alessandro Baricco

The (con)fabulatory temporality of Alessandro Baricco

Diego Lock Farina*

RESUMO: O presente artigo analisa a novela *Três vezes ao amanhecer*, de Alessandro Baricco, sob a perspectiva deleuzo-bergsoniana da função fabuladora e da temporalidade anômala. Desdobrado em quatro seções, tal exercício reflexivo aborda a relação entre (con)fabular e devir-impessoal; entre as estratégias narrativas de Baricco e a teoria da diferença; entre os níveis temporais de Cronos e Aion, debatidas em *Lógica do sentido*, e a noção de duração, comentada em *Bergsonismo*, ambas obras de Gilles Deleuze; e, por fim, reflete acerca da leveza e da beleza impossível vislumbradas na novela em diálogo com certas considerações de Italo Calvino. Especula-se também sobre o encontro fortuito do acontecimento estético com a transcendência-imanente do pensamento na tarefa da criação, na ficção, de um povo que falta.

PALAVRAS-CHAVE: *Três vezes ao amanhecer*; função fabuladora; temporalidade anômala; Gilles Deleuze.

ABSTRACT: This article analyzes Alessandro Baricco's novel *Three times at dawn*, from the Deleuzo-Bergsonian perspective of the fabulation function and anomalous temporality. Divided into four sections, this reflective exercise addresses the relationship between (con)fabulation and becoming-impersonal; between Baricco's narrative strategies and the theory of difference; between the temporal levels of Cronos and Aion, discussed in *The Logic of Sense*, and the notion of duration, commented on in *Bergsonism*, both works by Gilles Deleuze; and, finally, it reflects on the lightness and impossible beauty glimpsed in the novel in dialogue with certain considerations by Italo Calvino. There is also speculation about the fortuitous encounter of the aesthetic event with the immanent transcendence of thought in the task of creating, in fiction, a people who are missing.

KEYWORDS: *Three times at dawn*; fabulation function; anomalous temporality; Gilles Deleuze.

1 A função fabuladora: *fabulate ergo sum*¹

“Não há literatura sem fabulação”, diz-nos pontualmente Gilles Deleuze (2011, p. 14) do *meio* para o (des)fecho (de *fecho*, trança metálica para abrir e fechar inúmeras vezes) de “A literatura e a vida”, texto irremediável de *Crítica e*

* Pesquisador colaborador em regime de pós-doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutor em Estudos de Literatura pela mesma instituição, diegolockfarina@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0362-564X>.

¹ O jogo com/contra a lógica cartesiana é proposto por Roseiro (2021): “Do cogito ergo sum nasce o fabulate ergo sum. A mudança não é apenas de um termo, mas das condições de emergência. Não mais é um corpo pensante que existe por si só, mas um corpo que existe a partir dos outros que se põem em criação com ele. A questão é de corpos que se juntam, se unem, traçam comuns. Aqui a tradução não é ‘Fabulo, logo existo’, mas ‘Fabulaís, logo existo’”.

Clínica. A função fabuladora, que desponta, com efeito, das meditações de Henri Bergson, denega tanto a imaginação (fantasiosa) como a projeção (mimética) de um *eu*: dupla pinça, portanto, que confabula num só golpe contra o fantasmal figurativo e as diretrizes morais da representação, tendo como tarefa, por sua vez, elevar-se (transcender empiricamente) às visões, aos devires e às potências que escapam das neuroses arquetípicas e das lembranças próprias de um *autor*, ente, ao que lhe toca, *já* moribundo. A potência do indefinido, ou do impessoal, encontra o *devenir potente demais*, que está sempre *entre* ou no meio – o animal no meio dos outros –, à medida que a função fabuladora constitui-se na escrita dessa literatura criadora de um povo por vir, ante o *devenir-outro* da língua, minoração política e língua estrangeira dentro da própria língua, abrindo caminho a uma linha de feitiçaria que foge do sistema dominante e se desvela na “eternidade que só pode ser revelada no *devenir*, uma paisagem que só aparece no movimento”, o fora (*dehors*) da linguagem, quando o escritor, já solto de si e da *biós*, alcança à singularidade do vidente e do ouvitor para promover a “finalidade da literatura: a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideais” (DELEUZE, 2011, p. 17), e outorga então seu desaparecimento.

Escrever, nesse sentido, é *devenir-imperceptível*. A função fabuladora aparece em Bergson (2005) como um desprendimento motivado por determinadas atividades que ultrapassam a circularidade exclusiva da vida individual, ou seja, no contexto da reflexão acerca da religião, importam sobretudo as narrativas da coletividade cuja origem das leis e dos hábitos de organização se perde na contingência das tradições/traduições, no *devenir* ininterrupto e vertiginoso da história, declinando a soberania do começo mítico e do essencialismo inerente a esses discursos de verdade. Numa espécie de estágio anterior ao agenciamento de enunciação coletiva previsto por Deleuze, o ato de fabular, que deve ser entendido desde então junto à demanda para seguir certo conjunto de regras espontâneas de um povo que *falta*, torna-se necessário ao passo que dissolve a preponderância dos interesses individuais, calcificados na crença de que o Ser precede – e que por isso importa *mais* – o lastro coletivo que o engendra. Fá-bula, cabe aliás pontuar, comporta a palavra *bula*,

documento ou selo que acompanha uma carta ou uma medicação (um *pharmakon*, veneno e antídoto), atestando autenticidade ou traduzindo os modos de uso: a função da fábula cria, *fa* (do italiano *faz*), a *bula* do *pharmakon* que é a literatura. É preciso deixar claro, contudo, que a fabulação em Bergson é desdobrada como um nível de experiência vital responsável pelo que designamos por *religião*, não sem antes estar associado ao sentido latino de *religare*, isto é, reestabelecer relações com a totalidade da qual fazemos parte, o que, nesse caso, efetiva-se ainda sendo a *natureza*. O plano de natureza-imanência-consistência, do qual Deleuze falará mais tarde, religa-se a essa instância virtual do pensamento.

Para Bergson, devido ao exercício da função fabuladora, a religião, ou melhor, o discurso que pauta a atividade das religiões, cumpre um papel *natural* na organização de uma sociedade, mas que não se reduz a um caráter apenas utilitarista para a construção do *socius*. A religião, diga-se de passagem, aparece no sistema bergsoniano como necessária, mesmo sendo obra da imaginação ficcional. Na alçada de um sistema implicado na composição de um plano de natureza, que compartilha costumes, rituais e conceitos frequentemente remodelados, a função fabuladora dá corda à sustentação da integridade de um grupo, de uma comunidade que *cria* o próprio comportamento e, por decorrência, o próprio *pathos*. Dissociando, evidentemente, a fabulação dessa assunção teológica, Deleuze atribui tal função à maquinação da literatura, ou seja, é a função fabuladora, isolada do fundo transcendente/espiritual ainda residual em Bergson, que permite o acontecimento do literário, ao menos ao que confere o acontecimento da literatura menor.²

Em seguida, Bergson mesmo dá, ao que concerne à fabulação, esse passo para fora da religião ao manifestar que a intuição, faceta da inteligência, ao longo da evolução humana, e dada a impossibilidade de resgatar a integridade do passado, propicia-nos a sensibilidade de acessar/criar virtualidades que dão

² “O que é preciso é pegar alguém que esteja ‘fabulando’, em ‘flagrante delito de fabular’. Então se forma, a dois ou em vários, um discurso de minoria. Reencontramos aqui a função da fabulação bergsoniana... Pegar as pessoas em flagrante delito de fabular é captar o movimento de constituição de um povo. Os povos não preexistem. De certa maneira, o povo é o que falta, como dizia Paul Klee” (DELEUZE, 2010, p. 161).

condições ao sujeito de expandir os limites de sua sobrevivência no atual. Já não se trata aqui exclusivamente de sair de si para priorizar o comum, mas sim de se ejetar a uma totalidade aberta (zoé, se quisermos) – o infinitivo como movimento cosmológico, tal qual fictício, porque sempre se *cria* o plano da natureza – por meio de itinerários completamente distintos das linhas racionalistas que compõem a pressuposição categórica da inteligência, e a isso, logo, soma-se a concepção da *diferença* para Bergson. O conluio, nesse patamar, da intuição com a função fabuladora (contato que Bergson chama por vezes de *Amor*) inscreve no pensamento uma forma movente de liberdade que supera as prescrições da natureza (vista como o *possível*), em proveito de agenciamentos que relacionam a inventividade com uma dimensão (virtual) que não se restringe à utilidade imediata da persistência da vida. O processo criador de deus é transferido para a potência intuitiva e fabuladora da atividade humana, por caráter evolutivo tanto da espécie quanto da cultura, e que, por fim, transcende a subjetividade, dando consistência real à terceira pessoa ou à quarta pessoa do singular de que Deleuze anuncia em referência, respectivamente, ao neutro de Blanchot³ e à enunciação literária de Ferlinghetti.

De todo modo, Bergson (2005, p. 108) via na capacidade que adquirimos para fabular – a “virtualidade de instinto”, segundo ele – certa intenção da natureza que prevalece na manutenção da Vida numa dimensão preponderante à escala individual, lida como *risco*; decerto Deleuze trará essa funcionalidade para o campo da imanência, preservando a impessoalidade de tal empreendimento, mas também atravessando-a por temporalidades-outras que antes tomam corpo sob a intensidade das durações do que sob o aspecto de uma cronologia supostamente linear e convencional do tempo. A função fabuladora envolve uma afecção,⁴ por um lado, conjuntiva, no sentido de que dá

³ Acerca disso é conveniente aludir à própria citação de Deleuze (2011, p. 13) sobre Maurice Blanchot em nota de rodapé de “A literatura e a vida”: “Algo acontece (aos personagens) que estes só podem retomar renunciando ao poder de dizer Eu”. A literatura nesse caso parece desmentir a concepção linguística que encontra nos embreantes, e especialmente nas duas primeiras pessoas, a própria condição da enunciação”.

⁴ “A função fabuladora que envolve os devires é o preenchimento afectivo da emoção criadora (Bergson). A afecção que sensibiliza *na* percepção precede toda representação; a liberdade pré-individual e inumana para criar é a exterioridade que não cabe nas formas. Isso quer dizer: fabular, que é o avesso do fantasmal, é exceder as competências perceptivas para atingir os perceptos. A função da arte é fazer perceber aquilo que a percepção convencional vela,

univocidade a uma coletividade e, por outro, disjuntiva, no sentido de que promove rupturas a propósito das archés e onto-teleologias que autenticariam hipoteticamente, na metafísica do Ser, a inscrição de um povo. E é assim que poderemos tratar a literatura enquanto uma escrita (con)fabuladora, confabulatória, se preferirmos, que, ao confabular clandestinamente, aciona máquinas de guerrilha imprescindíveis, que conspiram, conjuram, tramam e traem, e que permitem, em última análise, o pacto antinatural (que não contradiz o plano de natureza) relativo à potência dos devires mais inauditos e irreprodutíveis. Para Deleuze, em linhas gerais, a função fabuladora aplicada à construção literária, da arte ao povo e do povo à arte, ao implicar o substrato pré-individual da intuição virtual, clama pela exterioridade da língua (*na língua*) no intuito de resgatá-la da estruturação mecanicista advinda da linguística que a reduz à mera designação e a subordina ao regime representativo como *ordem*. Roberto Machado (1990) lembra que a inscrição fabuladora promove o intempestivo desequilíbrio da língua, percebida agora sob sua variação contínua, por meio de estilos audaciosos e ousadas sintáticas imprevisas, que fazem da própria língua uma língua estrangeira – espaço literário pelo qual, bem dizia Proust, são escritos os mais *belos* livros.

2 *Três voltas ao amanhecer, Tre volte all'alba*

Tre volte all'alba (2012), obra imaginária que aparece dentro de *Mr. Gwyn*, escrita por um sujeito anglo-indiano, tal qual fictício, chamado Akash Narayan (segundo nota de abertura do próprio autor de ambas manifestações, Alessandro Baricco), trata-se de um livro relativamente curto dividido em três distintas entradas de texto a respeito de um homem e de uma mulher que se encontram em três momentos não cronológicos da vida, tendo cada qual uma

resguarda (defende) das nossas emoções. A percepção individual cotidiana, digamos assim, camufla, por um princípio de estabilidade que protege a consciência dos perigos, os índices que nos levariam a constantes catarses. Superar as condições habituais da percepção é o que o efeito da arte provoca na interação efetiva dos modos de subjetivação com o poético. Certamente não saímos idênticos desse processo de *exposição*. O encontro com os perceptos transporta-nos a outros regimes de visibilidade que acendem dentro de nós o desconforto conosco mesmo – a literatura que afecta, em nada apazigua – e a chamada à reelaboração do mundo” (FARINA, 2021, p. 264).

idade diferente, sem reconhecerem-se, e que surgem um mais velho que o outro e vice-versa a cada entrada. Baricco (2015, p.14) sintetiza melhor que ninguém o aspecto fabulador do empreendimento:

Estas páginas contam uma história verossímil que, no entanto, jamais poderia acontecer na realidade. De fato, contam sobre dois personagens que se encontram por três vezes, mas cada vez é única, e a primeira, e a última. Eles podem fazer isso porque habitam um Tempo anômalo que inutilmente procuraríamos na experiência cotidiana. São as histórias que o proporcionam, de vez em quando, e este é um privilégio delas.

Com uma prosa, em superfície, de fluência bastante simples – o que aproxima a obra de um universo de recepção popular, inclusive comercial –, a narrativa leve, porém sensível e rítmica, de Baricco, resguarda, por assim dizer, certo caráter filosófico que aqui nos interessa em particular por dois atributos que estruturam o enredo: o *tempo anômalo*, que o autor mesmo assinala de início, e o envolvimento fabulador que implica uma virtualidade im-possível que, por sua vez, aponta para reflexões éticas, afectivas e existenciais pelas quais somente uma vida como obra de arte pode dar a experimentar. Baricco, de fato, faz jus à dupla formação em filosofia e música, comunicando-se de forma direta e econômica como bem aprendeu em sua vivência pregressa de jornalista.

Os três relatos que compõem o livro, contados por um narrador extradiegético, onipresente e em terceira pessoa (que pode ser o mesmo a cada relato ou não), podem ser lidos separadamente, de forma autônoma, como contos breves, contudo tanto a dimensão fabuladora como a temporalidade anômala que os tecem, são, com efeito, sentidas com maior intensidade na leitura contínua dos episódios triangulares. Na primeira entrada do texto, portanto, somos apresentados cruamente aos dois personagens, que de fato formam uma espécie de protagonismo conjunto, ou seja, podemos aferir que o *encontro* de ambos é que realmente protagoniza o desdobramento não-convencional da trama, de certo modo metafísico, mas sempre verossímil em termos da presença corriqueira e das ações desenvolvidas por ambos. Há um tom de suspense marcante no primeiro relato: uma mulher intrigante de meia-idade sai de um táxi na alta madrugada e entra no hall de um hotel um tanto

decadente, mas acolhedor. Usa um vestido elegante de festa, denotando um cansaço sincero mesclado à confiança na própria beleza. O porteiro que cochila não a repara, e será apenas um sujeito, sentado em uma das poltronas do hall, sem aparente razão para estar ali àquela hora, que a percebe. O diálogo que segue entre os dois preenche quase todo o primeiro texto, sendo interrompido poucas vezes por descrições de ambiente ou observações sobre ambos por parte do narrador. O homem argumenta que espera a hora para ir trabalhar: tem uma fábrica que vende balanças e se mostra obstinado com medidas exatas. Ela o questiona acerca do serviço, quer conversar sobre qualquer coisa, e, em meio a isso, vomita nos sapatos do desconhecido. Frente ao constrangimento, nega que ele chame o porteiro. Descobre-se então que ela não está hospedada no hotel; acabam subindo para o quarto dele, porque ela visivelmente precisa descansar. Enquanto conversam, ela, confusa, oscila em elogiar sua gentileza e salientar sua estranheza. Já no quarto, comenta que tem o hábito de frequentar halls de hotéis e que por isso o porteiro a detesta. Vai ao banheiro e logo deita na cama, de calcinha e sutiã, sem parar de interrogá-lo. Ele a todo instante relembra que precisa ir, mas contesta pontualmente, apesar de desconfiado. Diz que ela pode ficar no quarto e sair na hora do checkout. Como as toalhas do banheiro e o lençol estão intactos, ela supõe que ele também não estava hospedado ali. Dispõe-se a limpar os sapatos. Seguem o diálogo, com ela sempre tentando dissuadi-lo do compromisso, para que fique mais. Conversam sobre começar tudo do zero.⁵ Ela havia abandonado o filho quando jovem; ele escutava de pé segurando a alça de uma pequena mala.

Ao definir-se “confusa, pouco inteligente, e muito má” (BARICCO, 2015, p. 31), sem jamais ter concluído algo na vida, a misteriosa mulher segue no controle da situação, variando em aparentemente seduzi-lo e julgá-lo. Diz não se importar com o sofrimento das pessoas. O homem, que garante jamais fazer

⁵ É interessante reparar em como breves máximas ou aforismos, despreziosos e deixados pelo caminho, costuram o texto, sendo tecidos eventualmente pelos personagens ou pelo narrador(es), formando a dimensão de uma espécie de novela-tese-pílula sobre o sentido da vida dentro da narrativa. A respeito de começar do zero, por exemplo, a personagem expõe seu entendimento: “Compreendi que a gente não muda verdadeiramente nunca, não há jeito de mudar, fica-se toda vida do jeito como se é desde pequeno, não é para mudar que se recomeça desde o início (...) recomeça-se para mudar de mesa (...) mudar as cartas é impossível, só resta mudar a mesa de jogo” (BARICCO, 2015, p. 30).

coisas ilógicas, alcança a ela uma cerveja do frigobar; avisa que não beberá junto, pois precisa permanecer lúcido. Nisso, começa a amanhecer: “olhou o céu longínquo, clareado por uma luz ambígua, e não teve mais certeza de nada” (BARICCO, 2015, p. 35). Matemático, mas também melancólico, comenta que passou a ser *todo certinho* a partir de uma noite, aos treze anos, quando tudo se *despedaçara*. A casa de sua família pegara fogo enquanto estava na rua. Ela, em seguida, contará que já teve uma casa *ao lado de um homem*, que, por sua vez, não era o pai do menino, um *babaca que na hora H desapareceu*. Explica-lhe o que é ser *louco por alguém*, enquanto ele espera os sapatos secarem, mas logo desiste, porque não quer mais falar sobre ela. Abre outra lata de cerveja e, evitando o silêncio, questiona-lhe sobre quando começou a *medir bem*. “Gostaria de explicar a ela como isso tinha a ver com o projeto que todos temos de reconstruir a casa, e de certo modo era o princípio de tudo, a aurora” (BARICCO, 2015, p. 40). É nesse instante que repara na janela e enxerga três viaturas da polícia estacionando na entrada do hotel. Na cama, ela ensaia pedir o café da manhã pelo telefone. Ele de imediato manda-a desligar. Batem na porta três vezes: *polícia*. O homem alcança o paletó para ela se cobrir, à medida que avisa que agora, de fato, está indo. Ela apalpa a arma que ele levava no bolso. Abre a porta: “o senhor é Malcolm Webster?, perguntou o policial” (BARICCO, 2015, p. 42). Antes de segui-lo, Malcolm vira-se para cama e não se surpreende de ainda ver ali a mulher, que, já desvelada como investigadora, portanto, confirma com o policial que a arma já está com ela. O homem vai preso e assim se encerra a intriga do primeiro texto.

O segundo relato inicia com a chegada de uma *mocinha*, de dezesseis anos, acompanhada do namorado mais velho, outra vez num hotel *um tanto abandonado*. Bêbados e sem documentos, pedem um quarto ao porteiro, um homem de seus sessenta anos (supostamente Malcolm), e pagam antecipado. O rapaz faz questão de se mostrar *durão*, enquanto a menina (já veremos que será a investigadora no primeiro episódio desdobrada noutro tempo) nada diz. No meio da noite, contudo, o porteiro se depara com o casal se beijando contra uma parede do hall: “podia até ser uma cena bonitinha, mas o rapaz tinha um modo de agir que não era completamente belo” (BARICCO, 2015, p. 48). O porteiro,

contrariado frente a cena, diz para subirem. Logo após subirem, a menina ressurge no hall para pegar as toalhas que faltavam no quarto. Entre curiosidade e cansaço, ela o questiona acerca de quando dormem os porteiros da noite. Conversam, portanto, sobre a vida pregressa de Malcolm. Havia se tornado porteiro porque queria sossego e porque também não tivera condições de escolher. Ela retruca que ele não tinha se dado o trabalho de sonhar com algo melhor, e ele responde que pensou o mesmo dela, por causa do acompanhante. Diz ser uma pena vê-la com aquele tipo. Ela naturalmente se irrita. Questiona-lhe sobre a experiência que tem como adivinho ou psicólogo. Malcolm conta que teve filhos e que esteve na cadeia durante treze anos, por ter matado um homem com um tiro apenas. Ela duvida; quer ouvir a história. Malcolm então propõe que contará com a condição de ela imediatamente voltar para casa. Repensando, logo diz que pode estar enganado e pede que a menina suba logo com as toalhas.

Ela, no entanto, insiste em ouvir a história; diz que de todas as formas não irá, “ele me encheria de pancada” (BARICCO, 2015, p. 54). Agora é o porteiro quem quer saber sobre o envolvimento entre os dois. Discutem sobre parceiros ideais. Enquanto confessa que mora com a mãe, toca o telefone da recepção. Ela explica a *Mike* que somente parou pra conversar com o porteiro e que este poderia ser seu avô... Gritam, xingam-se. Mas acaba ela falando que o ama e que já subirá. Malcolm, antes disso, dirá que seu rosto é muito bonito, embora denote maldade: “sim, sorte minha, eu gosto de ser má, me defende do mundo, é a razão pela qual não tenho medo de nada. Qual é o problema com a maldade?” (BARICCO, 2015, p. 57). O porteiro responde que é preciso ter cuidado com isso na juventude, pois a luz em que se vive aí será a luz que se viverá para sempre. Muitos são melancólicos desde jovem e ficam assim para sempre, ou crescem na penumbra que os segue por toda vida. Malcolm classifica a maldade como uma luz fria, um luxo que gradualmente faz tudo perder a cor. Comenta que crescera em meio à violência e à tragédia e que nunca conseguiu se descolar daquilo por inteiro. Nisso, repara que o elevador desce rumo à portaria. O rosto dela se endurece num *pequeno espasmo de medo*. Malcolm, de modo instintivo, leva-a ao quatinho detrás da recepção. Do elevador, salta o rapaz de cueca e camisa gritando o nome da moça. Interroga-o sobre o paradeiro da

namorada. Dinâmico, Malcolm improvisa que ela deve ter subido ao terraço do último andar. É xingado pelo rapaz que, súbito, dirige-se às escadas. Agora Malcolm sabe que ela se chama Mary Jo. Sentada na cama dobrável, Mary acena com a cabeça que não subirá. Assume ter medo: tanto de subir como de ir embora correndo. Ele diz que a acompanhará: “olhe lá fora, já está amanhecendo” (BARICCO, 2015, p. 61). É hora de voltar para casa, não por causa da hora, mas por uma *questão de luz*. A luz melhor para se *sentir limpo*. Partem ligeiros à estação, pela porta dos fundos.

E de fato, naquela manhã de verão, a alvorada se espalhava pelo céu límpido com tal segurança que até aqueles subúrbios sem ambições pareciam apanhados de surpresa, acabando por ceder a uma quase beleza para a qual não tinham sido construídos. Havia reflexos otimistas nas janelas, e a pouca grama brilhava, onde havia, com um verde inesperado. Passavam carros, raros, e até eles pareciam ter suspenso qualquer pressa especial, como se estivesse atravessando uma trégua. O homem e a moça caminhavam um ao lado da outra, e era um espetáculo estranho porque a moça era bonita e o homem, muito comum, além de velho. Seria uma trabalhadeira compreender a história deles, ao vê-los, ela em seus saltos altos, o passo seguro, ele meio curvado, com um jogo de toalhas brancas debaixo do braço. Talvez um pai e uma filha, mas nem isso (BARICCO, 2015, p. 63).

Durante o caminho, sabemos através do narrador que o terraço sequer existe. Mary agora lhe queria bem; diz que poderia retornar ao hotel, porque dali seguiria sozinha. Malcolm só então percebe que arriscava seu emprego, mas se distrai ao Mary lhe perguntar se seus parentes haviam o esperado quando esteve preso. A mulher o esperara *mais ou menos*, porém depois partiu com os filhos. Não o haviam perdoado, pensava. Conta que havia matado aquele homem para defender a casa. Tratava-se de um agiota a quem devia muito dinheiro e que queria descontar em seus filhos. “Eu cresci num mundo em que as pessoas atiravam. Meu pai era contador, mas, quando necessário, atirava” (BARICCO, 2015, p. 68). Depois do assassinato, relata Malcolm que ficou dias circulando com o carro. Conservava ainda a pistola consigo, guardada no bolso do paletó. Diz que a ideia lógica era que se matasse em seguida, quando visse a polícia se aproximando, mas eles *foram muito hábeis*. Conta que foi perseguido e então preso num hotel, *com educação*. Nesse instante, ambos veem o carro preto que de repente freia. Correm em direção à avenida. Ele rapidamente

arrasta Mary para o ônibus que recém encostara. Já dentro do transporte, ela se despede com um abano. Um minuto depois, o carro para na frente de Malcolm. “Ela estava grávida, seu babaca” (BARICCO, 2015, p. 70), diz Mike antes de soqueá-lo nas costelas. No chão, o homem escuta o próprio coração. O rapaz força Malcolm a entrar no carro. Vagam sem meta. E depois param na frente do hotel. Mike diz não ter certeza de que o filho era seu, e logo o obriga a descer. Na faixa, remoendo-se de dor, o homem repara que a luz parecia ainda de alvoreada, enquanto Mike partia cantando os pneus.

No terceiro episódio, por fim, encontramos um menino (que já deduzimos ser Malcolm) deitado no quarto de um *hotel deprimente*, tendo a sua frente uma mulher refletindo que “só mesmo aqueles idiotas dos seus chefes podiam pensar que fosse uma boa ideia levar para ali um garoto de treze anos, depois do que ele tinha passado naquela noite. A idiotice dos policiais” (BARICCO, 2015, p. 77). Algo apenas seria decidido pela manhã. A mulher, de cinquenta e seis anos, não conseguia digerir o abandono e a tristeza de tudo aquilo. Após refrescar o rosto no banheiro, tem uma ideia *louca e delicada* que a fez se sentir melhor. Faz o garoto levantar e juntar suas coisas. Saem então do hotel e entram na viatura estacionada nos fundos. Diz para o garoto descansar à medida que entram na estrada vazia no meio da noite. Malcolm não faz perguntas enquanto ela, nervosa, dirige por uma hora, engolida pela escuridão. De repente o garoto se ergue, com a feição já tranquilizada. Passam a conversar. Ele lembra que ela é a detetive Pearson (*detetive mulher*, para sua surpresa) e ela o chama de fato por Malcolm, que quer voltar para casa. Pearson, que facilmente percebermos ser Mary Jo, tenta dissuadi-lo abordando assuntos gerais. Comenta que entrou para a polícia de Birmingham porque queria recomeçar do início. Tomou gosto pela investigação. Gostava de compreender os loucos e os psicopatas.

Nisso, um colega chama pelo rádio, acusando-a de sequestro. Ela confirma que está com o menino, mesmo descumprindo o protocolo de mantê-lo no hotel. Discutem. Diz que não voltará e que façam os relatórios que tenham que ser feitos. Desliga e pede desculpas a Malcolm. Nada podem fazer com ela, porque se aposenta em quatro dias. Quer fazer seu último trabalho do seu jeito.

O menino brinca com a sirene, mas as luzes da polícia remetem ao recente incêndio de casa: “tinha a luz grandona do fogo e depois chegaram aquelas luzes todas” (BARICCO, 2015, p. 84). Malcolm questiona se sabem quem botou fogo. Ela diz que irão descobrir, ao passo que ele não para de falar do episódio. Tinha saído de casa, pois os pais brigavam. Comenta que achou estranho os pais não tentarem fugir; seguiam gritando *um contra a outra*, enquanto incendiavam. Desacelerando, Mary lhe dá a mão como forma de consolo. O menino lhe alcança uma lata de cerveja debaixo do banco; o carro é bastante sujo. Ficam em silêncio um tempo. Em seguida, ela lhe dirá que foi um mulherão, apesar de agora estar gorda: “meus peitos são famosos em todos os comissariados de Midlands” (BARICCO, 2015, p. 89). Brincam com a história. Depois comenta que tem um filho que não vê há anos, que passou a vida fugindo e gostava de pipocas.

Pelo retrovisor veem outra viatura se aproximando. Após momentos de tensão, o carro passa ao lado e um policial jovem apenas cumprimenta Pearson. Seu coração estava acelerado; apoiou então a testa no volante e chorou desesperadamente, para o susto do garoto. Num instante, corta os soluços, muda a expressão e avisa a Malcolm que estava precisando. Continuam, portanto, a viagem, *sempre em frente, até o mar*. Há a casa de um amigo na praia, um amigo que não envelhece e que irá protegê-lo: “será como estar com outro menino, você vai ver” (BARICCO, 2015, p. 96). O menino diz não estar acostumado com gente da sua idade; não quer ir, mas sim ficar com ela. Mary pede confiança. Está o levando para o único lugar mais bonito do mundo que conhece. Ao redor desse amigo, que faz barquinhos de madeira, tudo fica bem, pois no que ele toca fica bonito. “Se é tão bonito assim, por que você não mora lá?” (BARICCO, 2015, p. 98). Mary comenta que Malcolm daria um bom policial. Diz a seguir tratar-se de uma história de gente grande. O garoto quer saber ao menos como começa. “Nada, é a história de sempre, ele é o homem da minha vida e eu sou a mulher da vida dele, e pronto, só que nunca conseguimos viver juntos, isso basta?” (BARICCO, 2015, p. 98). Ela garante que se darão bem e que nada quer saber sobre dele, porque quando menos sabe, melhor fica. Fazia

dois ou três anos que não o via. Não tinha telefonado para avisar que chegavam. Sempre faziam assim.

No horizonte, vislumbram a luz vindo debaixo; ela lhe apresenta: *chama-se alvorada*. Na verdade, Mary sequer sabe se o plano daria certo, mas a luz cristalina, que repunha as coisas em movimento, ajuda-a a permanecer lúcida e otimista. Começa então a rir com o garoto, contando histórias da infância. Ao passar do pórtico da cidadezinha, param para esticar as pernas. Enquanto ele se afasta para urinar, ela se esforça para separar o sabor da saudade da bela sensação de haver inventado algo bom. Sentia de novo o descaramento da juventude. Voltam ao carro e partem à casa do amigo. O garoto não sabe bem o que fazer quando chegar naquela casa vermelha e branca rodeada de esqueletos de barcos e motores. Tocam na porta. De dentro surge um homem descalço, cabelos grisalhos, recém acordado; ela o chama por Jonathan. Ao se apresentarem, Jonathan pergunta se Malcolm é seu filho. Mary cai na risada. O homem prepara o café da manhã, a mulher, conhecedora do pequeno ambiente, começa a colocar a mesa. Era preciso dar ao garoto uma refeição numa *mesa bem-arrumada*. À medida que Mary conta a história para Jonathan, ele ia enchendo o garoto de objetos. Combinam que Malcolm ficará ali uns dias. Ela, entretanto, precisa voltar. “Do garoto, simplesmente apertou a mão, porque era uma detetive, e fez algumas recomendações que o fizeram sorrir. Depois lhe indicou o homem com um pequeno aceno de cabeça” (BARICCO, 2015, p. 105). Despede-se de Jonathan com um beijo nos lábios, que fechara os olhos demoradamente. Entrou no carro sem ligá-lo, encarando a casa,

diante de si, e pensava na misteriosa permanência das coisas na corrente sempre movediça da vida. Estava pensando que a cada vez, vivendo com elas, acaba-se por deixar-lhes em cima como que uma leve mão de tinta, a cor de certas emoções destinadas a desbotar, sob o sol, em lembranças. [...] pelo menos não está escuro, disse a si mesma. Então viu a porta da casa se abrir e o homem sair, sempre de camisa e descalço, vindo em passos lentos em direção a ela. Parou do lado da porta do carro. [...] O vento está bom, disse. Talvez a gente pudesse dar uma volta pela baía. A mulher não disse nada. Mantinha os olhos fixos na casa. Você pode ir embora à tardinha, qual é o problema?, disse o homem. Então a mulher se voltou para ele e viu o mesmo rosto de tantas outras vezes, os dentes tortos, os olhos claros, os lábios de garoto, aqueles cabelos espetados na cabeça. Demorou um pouco para dizer alguma coisa. Estava pensando na misteriosa permanência do amor, na corrente sempre movediça da vida. (BARICCO, 2015, p. 106)

3 A temporalidade anômala desdobrada: temporalizar como misturar

Pensem agora acerca da dimensão temporal que constitui a novela de Baricco, levando em consideração a reflexão deleuziana sobre Cronos e Aion, especificamente em *A lógica do sentido*, e a respeito da duração e da coexistência entre passado e presente em *Bergsonismo*. Se, de fato, segundo a concepção bergsoniana, o passado acontece de modo simultâneo com seu presente, sendo o próprio presente o nível mais contraído *desse* passado, podemos aferir, de antemão, que Malcolm e Mary Jo compartilham, a cada distinto episódio, uma mesma contração temporal, embora vivam, cada qual por seu turno, uma diferente atualização do passado, que é e não é o mesmo. O passado geral, nessa lógica, aparece como o campo virtual infinito articulado pela memória; o passado possui invariavelmente uma escala ontológica, ou seja, pertence, com exclusividade, à metafísica do ser,⁶ e é através dessa posição que se manifesta a virada analítico-intuitiva proposta por Bergson (1999): é preciso colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço. Para as questões relativas ao espaço, visto como lugar ou meio, são vinculados problemas concernentes às diferenças de grau, ao passo que só há diferenças de natureza de uma duração temporal a outra. A noção de duração, portanto, surge para definir um ritmo, uma dobra ética, uma maneira de ser no tempo que se revela no processo da própria dissolução do ser em jogo; é dizer, ainda que a duração não seja o devir em si, trata-se de uma passagem, de uma mudança, que perpassa o movimento do devir, mas que se singulariza ao se efetivar como

⁶ “Se temos tanta dificuldade em pensar uma sobrevivência em si do passado, é porque acreditamos que o passado já não é, que ele deixou de ser. Confundimos, então, o Ser com o ser-presente. Todavia, o presente *não é*, ele seria sobretudo puro devir, sempre fora de si. Ele não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou o útil. Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou de ser-útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele *É* (...) não se trata de dizer que ele ‘era’, pois ele é o em-si do ser e a forma sob a qual o ser se conserva em si (por oposição ao presente, que é a forma sob a qual o ser se consome e se põe fora de si). No limite, as determinações ordinárias se intercambiam: é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele ‘era’ e, do passado, é preciso dizer que ele ‘é’, que ele é eternamente, o tempo todo. Essa é a diferença de natureza entre o passado e o presente” (DELEUZE, 2012, p. 46).

multiplicidade, “um devir que dura, uma mudança que é a própria substância” (DELEUZE, 2012, p. 31). É por meio da duração que Bergson consegue conciliar três características, em aparência, paradoxais: a continuidade, a simplicidade e a heterogeneidade.

A duração é já, por assim dizer, uma condição virtual da experiência psicológica, condição responsável por dar terreno, na imediata atualização, à formação de mistos de tempo e espaço, que se diferem da oposição tradicional entre Uno e Múltiplo para serem a afirmação de dois tipos de multiplicidades decorrentes do que de súbito *dura*. Bergson, não à toa, costumava destacar a *precisão* exemplar da multiplicidade própria da duração, comparando-a à precisão da ciência (lembramos fortuitamente da coincidência de Malcolm trabalhar com balanças e mostrar-se obcecado pela busca das *medidas exatas*). A maneira como a duração se divide condiciona a afecção e os modos de subjetividade dos sujeitos e objetos nela envolvidos. Reparemos que há uma temporalidade contínua que dá linearidade aos eventos cronológicos que atravessam a vida dos personagens, simultânea, porém, a outra temporalidade que os coloca com idades diversas (concretamente impossíveis) em cada encontro – sempre inédito –, rompendo com a passividade do tempo sucessivo, criando o efeito anômalo-descontínuo que causa estranheza na leitura e dando consistência, por último, à qualidade de fábula do enredo, que nos transporta a um outro centro gravitacional que compete somente às três durações que nos são mostradas e dão conta de informar-nos acerca da história (do passado) dos protagonistas e, ao mesmo e diferente *tempo*, oportunizam o conjunto diferencial heterogêneo de situações *presentes* em que ambos se relacionam intimamente num plano metafísico, ou como dirá Baricco, num plano só permitido pela ficção.

É sob essa chave de compreensão que podemos estruturar as duas temporalidades que se atravessam mutuamente: num primeiro plano, decerto imanente, acompanhamos os índices embaralhados no enredo que demarcam a *história de vida* de Malcolm: a casa incendiada dos pais na infância, o convívio com Jonathan que é quem provavelmente lhe ensina o gosto pela exatidão, o assassinato do agiota que perseguia seus filhos, a captura no hotel, o trabalho de

porteiro após os treze anos preso, etc.; tal qual recebemos os índices que nos apresentam Mary Jo, ou então detetive Pearson: a gravidez precoce e o abandono do filho, a relação amorosa profunda e instável com Jonathan, o ingresso na polícia e o derradeiro serviço antes de se aposentar, assim por diante. Nessa dimensão, portanto, que remete a Cronos, ambos não têm lembranças um do outro, sequer se conhecem, ou melhor, conhecem-se pela primeira vez e última a cada encontro, participando decisivamente, no entanto, um do destino do outro.

O seguinte plano que se abre, de caráter mais transcendental, está fixado tão-somente nas intensidades das durações que se apresentam, permitindo, estruturalmente inclusive, que os três episódios sejam lidos separadamente, como contos, por exemplo, à medida que essa dimensão temporal alude a Aion, o tempo afectivo do acontecimento, sempre inédito e ruptural, não teleológico e que pervive nos atributos afectivos naquela singular imediatez: os índices que aqui importam são índices mais sensíveis; concernem-lhes os perceptos e os afectos que acontecem nas cenas, suspenses, seduções, ínfimas partículas que saltam das conversas entre ambos, o cuidado peculiar da experiente Mary ao final com o jovem Malcolm, o envolvimento da mesma com o intuito de conquistar sua confiança para em seguida prendê-lo, traindo-o, no primeiro relato (ambos com a idade próxima aparentemente), o rompante de coragem de Malcolm porteiro e já velho para *salvar* Mary adolescente do futuro de violência ao lado de Mike, dentre outras circunstâncias desse âmbito. Na conjunção dos dois tempos, erige-se então a potência de um empirismo imanente-transcendental⁷ que efetiva, na materialidade literária, um sofisticado tratamento temporal que acaba por criar, via função fabuladora, dois

⁷ O empirismo imanente-transcendental, a rigor, distingue-se da experiência comum propriamente dita. Nem se remete a objetos, nem pertence ao sujeito da representação kantiana. Se ele pode ser considerado um campo de ação, será enquanto uma “pura corrente assubjetiva de consciência, consciência pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem eu [moi]” (DELEUZE, 2016, p. 407). Esse tipo de empirismo arquitetado por Deleuze fará oposição a tudo que faz o mundo do sujeito e do objeto. Descolando-se dos elementos basais da sensação, comuns ao empirismo clássico – que seriam somente cortes no fluxo de uma suposta consciência absoluta acessível –, o gesto imanente-transcendental se manifesta como a passagem direta de uma sensação a outra enquanto um devir, enquanto um aumento ou diminuição de potência, de quantidade virtual.

personagens que tecem também um horizonte para um povo que falta. Um povo singular parte de uma temporalidade singular.

As nuances de um tempo de Cronos, de acordo com Deleuze (2009), formam um enrolamento de presentes relativos e corporais. Cronos é a ordem dos corpos qualificados, possuidores de medida: só o presente (cosmos) existe no tempo e tudo é simultâneo. Esse presente unívoco, portanto, será o tempo das misturas e das incorporações: *temporalizar é misturar* (causas e matérias). Nessa escala, as dimensões do passado e do futuro são vistas como paixões do corpo que rivalizam com o presente crônico, eterno, contingente, o tempo, a grosso modo, do relógio. A régua de Cronos mede a ação dos corpos, delimitando por princípio. É por isso que Cronos, sob um modelo apolíneo do tempo, pode ser concebido como o próprio limite, no sentido em que tal limiar define o *bom* presente, o presente justo, bem medido, correto. Sendo assim, um presente imediato abraça um outro mais vasto que o precede, de modo circular, regulado, formando um corte profundo que acomoda, por sua vez, o seguinte juízo platônico: ser presente é ser e não mais devir (dimensão depreciada por Platão, em função de sua potência de desordem, de indiscernibilidade). No plano estético, em analogia, Cronos fornece as marcações legivelmente orientadas para o decorrer de uma história *possível*: a história, nesse caso, da trajetória de Malcolm e de Mary Jo, do início ao fim que conhecemos (ainda que o fim fique em aberto), não tendo como enfoque principal a presença anômala de um na vida do outro. Se o plano temporal da novela ficasse apenas centrada em Cronos, leríamos provavelmente a história de ambos, seja sob uma sequência linear ou embaralhada em demais episódios, em que, no campo do possível, ambos se encontrassem apenas uma vez, sendo os demais encontros, situações que envolvessem outras pessoas, ou então se desdobrassem de outro modo.

Aion, entretanto, implica inscrições diferenciais que comportam melhor, digamos assim, as anomalias.⁸ De início, é preciso desviar-nos da ideia de que

⁸ Aqui sempre quando nos referimos à categoria do “anômalo”, pensamos no que as considerações de Deleuze acerca do sujeito anômalo, que se difere de “anormal”, vão ao encontro do que Baricco estipulou ao abrir a novela caracterizando-a sob um “tempo anômalo”. Sendo assim, o excepcional, o anômalo (do grego, *o que é desigual*) – Moby Dick entre todas as

Aion é o tempo da catástrofe lógica, da pura loucura irracional, do desejo apocalítico ou da perversidade narcísica. Percebido como o instante sem extensão, Aion se difere do devir-louco das profundidades deixadas em aberto pelas escavações abismais de Cronos. Do ponto de vista dessa dimensão do tempo, somente o passado e o futuro, enquanto níveis do pathos, insistem na existência. É com Aion que se conquista as superfícies, como frequentemente demarcam os textos deleuzianos. O instante da duração, aqui e agora, dessa vez e de imediato, subverte o presente transformando-o em futuro e passado insistentes, produzindo a falta no próprio lugar. Como recém dissemos, Aion dá *lugar* aos acontecimentos, por sua vez, sempre incorporais, que passam a habitá-lo com efeitos que nunca o preenchem, ou seja, Aion se desloca como pura forma vazia do tempo, libertada do conteúdo corporal presente. Muito por isso é que podemos realocar a partir de Aion os atravessamentos sensíveis, sensoriais, afectivos e subjetivantes que escapam da máquina sintética de corte empreendida por Cronos. À medida que a ficcionalização aciona lógicas temporais *impossíveis*, deslocamos a linguagem num todo para a beira do nonsense, isto é, para a superfície vazia do sentido ainda-não-atualizado. São os efeitos incorporais do acontecimento que tornam a linguagem propriamente possível, e esses efeitos carecem de um tempo específico. A linguagem não cessa de nascer porque Aion a desvia da repetição circular de um presente perpétuo: assim, a linguagem ganha consistência para exprimir o acontecimento (literário) ao passo que se distingue dos sons (barulhos, ruídos) do corpo do ser concreto.

Vejamos ao que chegamos: Cronos está para a corporeidade do ser – envolta pelo organismo que aprisiona a liberdade dos órgãos – tanto quanto Aion está para a efetuação do incorpóreo, rasura do corpo sem órgãos artauniano, remetendo antes ao devir do que ao ser: o som de Cronos é o som do

baleias, Josefina entre os ratos de Kafka –, destaca-se por suas múltiplas posições deslizantes, por suas muitas posições de subjetivação, suas fugas constantes. Essa univocidade que, num rompante, salta de uma coletividade, chega para transbordar; ela não necessariamente precisa ter nome ou corpo, podendo ser tanto o ente como o espaço ou o tempo, pois o que é fundamental nela é a sua construção como fenômeno de borda. Georges Canguilhem ressalta que “pode-se observar que a palavra *anômalo*, adjetivo que caiu em desuso, tinha uma origem muito diferente de 'anormal': a-normal, adjetivo latino sem substantivo, qualifica o que não tem regra ou o que contradiz a regra, enquanto que 'a-nomalia', substantivo grego que perdeu seu adjetivo, designa o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização” (CANGUILHEM *apud* DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 26).

corpo em estado bruto, enquanto o som extraído do acontecimento verbal, elaborado pelas lógicas do sentido-sensação e expressado enfim como linguagem afectiva (que afeta e é afetada) inscreve-se no mundo pela atividade inventiva de Aion. Aion dá o rastro de fábula onde dominava a segmentaridade do cálculo. Isso que é expresso, portanto, atinge certa propriedade metafísica que permite que os sons tenham sentidos a partir de suas conexões inesperadas, e, como desdobramento secundário, possam designar, significar.

A fronteira que a dimensão temporal de Aion traça, como meio dos acontecimentos, é entre coisas e proposições, diferenciando por separação o som da linguagem do som (sem sentido) dos corpos, objetos, corporeidades materiais. Ora, com isso podemos deduzir que Cronos, embora remeta à ordem, à exatidão, a certo aspecto moralizante, em última análise, mais nos afasta das faculdades inventivas do que nos aproxima. Aion, como aparato dionisíaco referente ao tempo, intensifica os instantes como elementos primordiais de uma vida como obra de arte (como previa Nietzsche); espontânea, imprevisível, a duração de Aion extrai do presente as singularidades, os devires mais intempestivos, ora convulsivos, ora construtivos, por seu caráter propulsor de seres e ocasiões anômalas. Desse modo é que se atualiza um acontecimento literário como o de *Três vezes ao amanhecer*: formando para si e a partir de si um atributo lógico que se relaciona com o estado de coisas apresentado, por onde ele se encarna, ou se efetua, erigindo um sentido-outro (que bem *funciona*) ao relacionar os efeitos da função fabuladora às proposições, com seu exprimível. Um acontecimento literário desse estilo decerto “implica algo de excessivo em relação a sua efetuação, algo que revoluciona os mundos, os indivíduos e as pessoas e os devolve à profundidade do fundo que os trabalha e os dissolve” (DELEUZE, 2009, p. 172), ou seja, é fundamental que não percamos a ideia de que ambas dimensões (Cronos e Aion) dependem uma da outra, complementam-se e não existem separadamente. Os efeitos extraídos, no campo estético, da intrusão dessas potências, dependerão da qualidade do manejo da linguagem frente aos problemas suscitados na e pela própria imanência literária. E isso depende mais de uma lógica diferencial do sentido que o próprio andamento poético cria para si do que dos acertos ou erros de um

autor. Baricco, nesse caso, solta o texto para *um* mundo e é dessa reviravolta vertiginosa que os efeitos produzidos por essa língua estrangeira de dentro da própria língua excedem o ser rumo ao impessoal. Assim como Bergson dizia que a filosofia deveria ser um esforço para ultrapassar a condição humana, apontando assim para a inscrição inumana, híbrida, radicalmente heterogênea, a literatura, em seus momentos mais pertinentes e contudo inusitados, acaba por seguir essa mesma contingência: extrapolar o limite humano, o Ser, o Homem, a instância do possível que tem como norma legitimadora a mimese, para adentrar universos que desestabilizam as certezas da instrumentalização racional dos indivíduos, o metro e a linha. “O que é excessivo no acontecimento é o que deve ser realizado, se bem que não possa ser realizado ou efetuado sem ruína” (DELEUZE, 2009, p. 172). Que tipo de seres são afinal os personagens (con)fabuladores de Baricco que se destravam do tempo humano, na medida em que promovem sua contra-efetuação, para se inscreverem numa hipotética realidade quântica desvelada através de dimensões temporais descontínuas e coexistentes?

Este presente do Aion, que representa o instante, não é absolutamente como o presente vasto e profundo de Cronos: é o presente sem espessura, o presente do ator, do dançarino ou do mímico, puro “momento” perverso. É o presente da operação pura e não da incorporação. Não é o presente da subversão nem o da efetuação, mas da contra-efetuação, que impede de derrubar este, que impede este de se confundir com aquele e que vem redobrar a dobra (DELEUZE, 2009, p. 173).

A dobra temporal anômala que nos propõe Baricco, em meio às reflexões bergsonianas que ligam a fabulação à duração, promove o efeito estranhante que extrapola a experiência cotidiana e dá destaque à vida singular que desponta no literário, escapando das corriqueiras e limitantes hierarquias entre ficção e realidade. Ou seja, do ponto de vista da teoria literária, tal novela, por mais elementar que possa parecer às leituras mais resistentes, encontra a proposição deleuziana (DELEUZE, 2011) que busca horizontalizar a literatura e a vida, à medida que vislumbra na materialidade literária uma vida-outra tão vivente e exclusiva quanto à vida fora do livro. O tempo exclusivo de *Três vezes ao amanhecer* cria a atmosfera singular que força as leis da representação, pelos

índices que recém observamos, ainda que engane devido a seu ar inocente de *literatura leve*. Mas se entramos no critério da leveza, e de demais fatores associados a ela, que tipo de beleza impossível atravessa tal empreendimento?

4 A luz, a leveza e o otimismo efêmero

A maneira de narrar de Baricco, com efeito, alude à determinada contingência de estilos de escrever que envolve vultos como os do atomismo de Lucrécio e da chamada à metamorfose de Ovídio, dentre outros, segundo a célebre defesa da leveza que Italo Calvino nos apresenta em suas conferências de 1985 em Harvard, e de modo mais moderno, digamos assim, traz também à tona ecos de um vitalismo efêmero que se estendem de Virgínia Woolf⁹ a Murakami. Como sugere Calvino (1991), a leveza na literatura se destaca sempre na recusa da visão direta, cuja singularidade consiste em não recusar a realidade do mundo em que se está condicionado a vivenciar; é como Perseu, na mitologia grega, para derrotar a Medusa sem ser petrificado, sustenta-se no que há de mais leve, as nuvens e o vento, dirigindo-se ao que lhe fornece uma visão indireta, capturada pelo espelho usado como uma espécie de escudo revelador. Tal leveza, portanto, carrega consigo o objetivo de atentar às formas de opressão que resistem no peso da vida, porém sem desviá-la do horizonte da denúncia, ou dissolvê-la em atmosferas oníricas ou alegorias meramente metafóricas. Seu caráter microscópico enaltece o móvel e o invisível, embora esteja associado à precisão e à determinação, e não à vagueza. A lição do atomismo despressurizado de Lucrécio aparece na medida em que evitamos que o peso da matéria (dos atributos físicos do mundo) nos esmague. Por essa lente, “o vácuo é tão concreto quanto os corpos sólidos” (CALVINO, 1991, p. 21); e essa poesia das potencialidades imprevisíveis usa-se dos índices da leveza para ao mesmo tempo sensibilizar-nos acerca de certa beleza do apesar-de-tudo e ampliar-nos a

⁹ Não só as referências a um mundo *inglês* (nome dos personagens, localidades, etc.) chamam atenção nos textos do escritor italiano, mas também sua aproximação estilística à prosa poética, reflexiva e filosófica, intensa dos diálogos aos fluxos de consciência, de Virgínia Woolf, tendo como destaque principalmente a novela *Oceano Mare*, que parece ocorrer numa praia logo ao lado do litoral de *To the lighthouse*, celebrada obra da autora inglesa. Outro artigo acerca do encontro entre as duas obras está nesse momento sendo desenvolvido paralelamente pelo autor.

capacidade de discernir, dentre a vertigem causada pelo excesso de visibilidade, o manto sacrificial das ínfimas partículas da coerção e da violência, muitas vezes estruturais. Ou seja, não se trata de negar que o rasgo da leveza em certo nível adorne, mas sim de observar, a partir dele, como abrem-se dimensões eventualmente enclausuradas pelos sistemas de poder que passam a *dizer*, e, em seguida, a escoar.

Ora, o jogo das levezas de *Três vezes ao amanhecer* reside sobretudo num jogo de luzes. Como nitidamente o próprio título indica, as três situações metafísicas entre Malcolm e Mary Jo ocorrem na alternância da madrugada para o amanhecer, na troca da cor pesada e opaca da noite (“engolidos pela escuridão”) para a aurora (*alba*) luminosa, reinaugurante e revestida de uma esperança para *fazer diferente*, em que o brilho varia de duração, mas que em geral é breve, e, de algum modo, catártico. A possibilidade da reconstrução da vida encaminha a passagem para uma outra duração de sutil otimismo, embora as situações nas quais os personagens estão submersos sejam a da tragédia, da desolação e da violência naturalizada. Entretanto, há sempre essa luz do amanhecer para incitá-los a refletir, a eles e a nós mesmos, essa “luz ambígua”, clarão acontecimental que expressa a pausa para a contemplação de uma beleza impossível que antes funciona como uma trégua do que uma salvação propriamente dita. *Trégua*, como o ligeiro encontro amoroso na famosa novela de Mario Benedetti, ou nas memórias homônimas do período em que Primo Levi esteve vagando sem rumo, sob a guarda do exército soviético, após a libertação de Auschwitz.

É olhando pela fresta da janela, ao vislumbrar os primeiros e tímidos raios de sol, que Malcolm fica em dúvida do que fazer no relato inicial; no dia que nasce, sob o recente calor da aurora, no segundo episódio, é que ambos escapam de Mike pelas ruas, Mary Jo entra no ônibus e desaparece para reformular seu futuro; e, na última seção, a entrada na praia, ao nascer do sol, é decisiva para a renovação da esperança do órfão Malcolm. O discurso tal qual é tecido com leveza, sem excessos: descrições pontuais sobre detalhes mínimos. Há um cansaço persistente nas três vezes, e há, em seguida, a saída de si que prevê a potência da metamorfose. Pulveriza-se a realidade no intuito de extrair

da própria imanência dessas vidas a vinda de novas formas, em prol de uma equalização do real. Reparemos: não se trata de um desvelamento, da descoberta de algo até então encoberto, mas sim da ação da inventividade no tempo que se abre em meio ao acontecimento da luz que ofusca os olhos, embaralha os signos, demandando, contudo, outro despertar, outro erigir-se.

A organização do livro converge a esse propósito; tudo nessa breve fabulação monta-se sob um gradiente de tons desenvolvendo o enredo do suspense ao lirismo que dissolve ao passo que cria: a trama misteriosa de abertura, a violência incandescente no episódio do meio, e a esperança da beleza impossível ao final, como se daí de desdobrasse o belo-efêmero-apesar-de-tudo como trégua do peso da vida. Um devir-leveza suporta toda passagem, ainda que deflagre suas pontas de desterritorialização em momentos menores, intrasubstanciais, intermediários ou de transição – podemos destacar nessa via a presença dos meios de transporte nas três histórias, viatura, ônibus e viatura novamente, que, por sua vez, encaminham o desfecho em aberto (indecidível) de cada relato. A luz, embora frágil e ainda molecular, de coloração sempre estranha e ambígua, prevê o movimento e a mudança em seus sentidos mais amplos. A paisagem se mostra no próprio movimento e o reflexivo desponta do individual ao comum. Salta daí, em analogia à lição de Calvino, uma leveza do pensamento (sensitiva, sinestésica) – comum ao filósofo/poeta – que se difere da leveza da frivolidade, pueril, leviana, alienante: uma leveza então do acabamento poético que se efetiva no próprio trato do narrador com a linguagem, essa matéria verbal da qual algo de som ou de cor imprevisível deve saltar. Os saltos se dão, naturalmente, para fora, mas esse fora não é o fora da imanência da linguagem, sendo, no entanto, o fora dos circuitos territorializados da atividade da escrita. A poeticidade menor dessa leveza do pensamento desterritorializa tanto o enredo como a matéria literária durante seu andamento, em meio a seu processo de fazer-se, evocando a temporalidade diferencial que analisamos acima, ou seja, quem maquina a anômala temporalidade confabuladora do texto é o ritmo ético imposto pelas marcas de leveza que impedem que a gravidade dos conteúdos relatados nos sobrecode, encha-nos de angústia, de compassividade, no limite, de pena.

Pena sobretudo da tragédia pessoal de Malcolm, da imprecisão para com a vida por parte de Mary, suas reviravoltas, abandonos, e assim por diante. O movimento proposto pelo texto parece ser outro, condizente com a determinante meditação de Calvino (1991, p. 24) que lhe faz optar pelo

salto ágil e imprevisível do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados.

As *macchine* de Baricco, não obstante, andam, transportam e ratificam linhas de fugas. Podem ser velhas, simples, inclusive sujas, mas não estão avariadas. A leveza faz escapar do reino da morte, da representação direta, da clausura mimética – apura diversidades ao invés de semelhanças. A leveza parte coincidentemente de três hotéis decadentes, mas parte para fora deles, sob um nomadismo perpétuo e malabarista. Hotel, aliás: lugar de passagem. Se é preciso reconstruir a casa, como diz Mary no primeiro texto, se a casa começa pela entrada da luz (princípio basal da arquitetura), e se a casa, como aludem Deleuze e Guattari (1993), pode ser o próprio pensamento, por onde mesmo devemos *começar*, parece de fato que a mensagem da fábula é expressa de modo plausível: é na efêmera beleza luminosa da esperança de transformação que habita o jogo de forças pré-formal para resistir ao peso, à gravidade do real em seu viés segmentado; fabular também consiste na tarefa da lisura do tempo-espaco. Baricco cria o tempo anômalo para essa dimensão virtual da vida, nada mais autêntico: um mundo outro dentro do mesmo precisa de um tempo outro que parte propriamente da temporalidade unívoca disposta por Bergson: a função de (con)fabular permite a criação da cor impossível e do tempo singular para a ficcionalidade: uma molécula apenas talvez, uma casa que como as sapatilhas aladas de Perseu sobrevoa para escapar, porque tem como matéria exclusivamente o pensamento em sua dobra sensorial para fora do entendimento.

A leveza, nesse âmbito, a leveza dos feixes vindouros de luz, não forma uma relação dialética com a gravidade, com a escuridão, com a profundidade; o

que há, no lugar disso, é uma adição de elementos sem a previsão da síntese: leveza e peso e beleza impossível e breu angustiante e... e... o encadeamento construtivo da complexificação do real através da própria dimensão da ficção, isto é, do ato de fabular em con-junto, por conjuntos (blocos de sensação) e coexistência no comum, misturando e con-fundindo, entretanto, afectos e perceptos, em busca, em última análise, da criação de um *comum* mais diverso. É nesse percurso que o empreendimento de Baricco adquire uma sutil nota política que pode parecer num primeiro momento um tanto improvável: há todo um ensaio para uma política da ficção agindo a cada vez que a hegemonia mimética é rasurada, e isso, ainda que exija evidentemente um espaço ampliado para tal discussão, remete a uma resposta ética dos acontecimentos literários improváveis. A anomalia se desdobra, portanto, do tempo para a cena do próprio fazer artístico, dando visibilidade e consistência às tréguas de um otimismo transluzente que rompe com o esperado, ao passo que transforma por dentro – e com leveza – as engrenagens despóticas da ficção então friccionada.

Referências

BARICCO, Alessandro. *Três vezes ao amanhecer*. Tradução de Joana D. Melo. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

BARICCO, Alessandro. *Oceano Mare*. Milano: Feltrinelli, 2015.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Almedina, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. Os intercessores. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos – Textos e entrevistas (1975-1995)*. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível... In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*, v.4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

FARINA, Diego Lock. *A teoria crítico-clínica e a política da literatura fora da representação: acontecimento e devir e diferença...* Tese (doutorado em Letras). Instituto de Letras – UFRGS. Porto Alegre, 2021.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

ROSEIRO, Steferson Zanon. Fabulate ergo sum: a criação, o currículo e o cuidado com a vida. In: *Childhood & Philosophy*, vol. 17, Rio de Janeiro, UERJ, e56906, 2021.

SILVA, L. Franklin. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994.