

A VIDA DE UM PASSARO
DE MICHEL LAMBERT, VIDA
AFETIVIDADE
E NARRAÇÃO
DA PRECARIIDADE¹
FENDIDA

MARIE-HELENE GAUTHIER
 UNIVERSITE DE PICARDIE JULES VERNE

Traduzido por Janeffer Desselman

"A vida é tão tonta, mas o que a torna verdadeiramente inarrável (ao invés de indizível) é que é a vida, indissolúvelmente, de muitos, um cruzamento de afinidades e hostilidades, e a solidão dos poetas é sem dúvida o lugar na trama onde os fios se cruzam mais intimamente."

Henri Thomas, *Tristan Le dépossédé*

A vida de um pássaro recebeu o prêmio Rossel em 1988, o prêmio sem dúvidas é o mais prestigioso concedido na Bélgica. Ele representa a atmosfera que permeia todos os romances e coletâneas de contos que permitem dizer que Michel Lambert é, sem dúvidas, um dos maiores contistas da atualidade. Histórias fragmentadas, para seres fragmentados. Como evidenciado por esta breve passagem de um conto de uma coletânea posterior, onde um casal agora separado se encontra anos depois com, entre eles, o motivo de sua separação: ele havia confessado a ela, com tanta leveza, e então até que ela estava esperando o filho de seu amor, que a traiu com outra, todas as noites com suas ternas palavras. Nos trilhos da normalidade mais comum, este homem havia assim escorregado, inclinando a simplicidade vivida no insuportável, e na história de uma vida que nenhum dos dois queria lembrar, até o dia que ela se pergunta o que pode fazer lá, com este "estrangeiro" que tinha virado, que tinha "cruzado a fronteira": "Lá, ela o encontrou bem. Sua arte de esquivar"

O termo é importante, o que designa, na maioria dos protagonistas masculinos de Michel Lambert, uma propensão a apagar, tornando sua escrita a da impotência para viver dentro das fronteiras de uma identidade reconhecível, a do fascínio pelas bordas fantasiadas. A porosidade, a receptividade ao que Barthes chama de "incidentes", "dobras de luz", como uma folha caindo, a

¹ Tradução feita por Janeffer Desselman, graduada em Letras Português-Francês (UEPG), Mestre em Estudos da Linguagem (UEPG) e professora de Língua Francesa.

contingência de pequenos eventos, podem dobrar os dias como a história que tecemos. O escritor oferece a escrita magistral dessas vidas difratadas, denunciando com as imposturas cambiantes de seus seres ficcionais, a impostura existencial daqueles que a descrença ou a lucidez animam com uma crueldade surda para com tudo, que exige promessa e o engajamento. Personagens que levam vidas repartidas, conhecidas apenas por eles próprios, das quais são a única razão de coerência, mas que também trazem a marca das desidentidades, friabilidades interiores que só flutuam na superfície da vida, sempre ameaçadas pelo peso das coisas ou do fascinação por andanças. Entidades flutuantes, que nunca ficam onde deveriam, desaparecem sem motivação, deixando um rastro de contornos indefinidos, exaurindo os recursos da compreensão benevolente, e de que não se pode dizer se caem no âmbito dos julgamentos de moralidade por impostura, traição, fragilidade, mentira, desaparecimento. Seres de silêncio, sombra e fuga, que parecem navegar entre a realidade, o sonho, a história, a ficção, e que o autor que os encena designa como personagens que interpretam, bonecos presos por um fio, bonecos pendurados na trama acima deles, condenando para "falsificação".»¹.

O homem do conto ou do romance evolui, assim, em fatias da história, que são também fatias da vida, onde outras personagens estão lado a lado, que nem sempre se vêem. E é como se passasse do lado do pátio para o lado do jardim, puxando a cortina modificando a sequência, ele que sozinho pode abraçar todas as frações que se ignoram, mas habitam seu semblante de vida, sua fome de absoluto. nunca satisfeita, seu sofrimento emparedado, seu silêncio privado de oração, uma precariedade². Esta se desenrola em três níveis, o da personagem, o das indicações narrativas que se inscrevem no registo artístico, do teatro, do cinema, da pintura, onde toda a presença está trancada na representação, mas também o do autor das histórias que contam. da difração fatal e da reunificação impossível, que dizem a substancialidade impossível, na eventual explosão e na contingência incontrollável, à qual só a escrita dá chance de figuração nobre, além de seu poder de disjunção. E o romance *A vida de um pássaro* é emblemático disso, como evidenciado pelas linhas finais do romance e a queda, bastante peculiar neste autor:

Percorreu várias vezes a praça, com um passo calmo e regular que se tornaria o seu passo habitual, John Cockerill no seu pedestal mantinha obstinadamente os olhos baixos. A seus pés, os pássaros voavam incansavelmente em busca de migalhas de pão. Paul parou para observar o carrossel. Foi então que compreendi que uma vida como a minha, uma vida que passava de galho em galho, implorando constantemente pelo que não existe, dificilmente valia mais do que a vida de um pássaro.

Esta passagem à primeira pessoa, numa narrativa que não inclui nenhuma, garante a fusão do autor, do narrador principal e da personagem que lhe emprestou o rosto. Como se o próprio ser da subjetividade fosse dado na pluralidade, como se a rachadura indicasse a realidade do que somos, patologicamente talvez, já que nenhuma origem transcendente nos assegura mais de comunidade de ser ou identidade comum. Uma nostalgia de uma essência passada que seria dali em diante condenada ao único enxame de momentos colhidos, de sequências dispersas, cujo cenário daria tanto o eco representado quanto a verdade assumida. Porque o fugidio é aquele que a falta de verdade consome, que a ausência de referencial ou de ancoragem de matriz se dilui, e que então encontra na encenação e na narração de suas fugas andanças a expressão de 'uma ilusão, de vazio, superado pela sua verbalização e pela sua cenografia, pela qual se encontra salvo, de uma lucidez assumida. Como se o desvio pela escrita e a denúncia literária de vidas emprestadas fossem extrair da inexistência a fragmentação do ser e a fragmentação afetiva e sensível que dão para ouvir, ver, sentir. Como se a encenação de uma saída da estrada fora do espetáculo central das viagens coletivas desse a essas vidas destituídas uma alma e uma consistência extras. Como que a ecoar duas vezes oco, da própria enfermidade e da submissão ao olhar do leitor a quem o autor os revela, receberam uma reabilitação, por meio da história, daquilo que, de outra forma, condenaria à futilidade da angústia. Porque a angústia deve ser tocada em seu âmago, vivenciada na extensão intoxicante de suas manifestações, mas também dizê-la, dar-lhe uma chance de aparecer, por escrito, para que o grito que dela emana não seja em vão, e possa ser recolhidos, criando assim um reconhecimento, parentesco dos igualmente destituídos.

Michel Lambert joue avec virtuosité d'un enchâssement de trois niveaux de vies précaires et parcellaires, celui des blocs de vie étanches traversées par le protagoniste en un savant chassé-croisé qui n'exclut pas toujours les recoupements ni les rassemblements, celui du narrateur qui les réunit sous l'acuité de son regard surplombant, et qui est le seul à tenir le fil de leur enchevêtrement, et

¹ *Le Lendemain*, Éditions Pierre-Guillaume de Roux, 2017, « Cinquième étage », p. 65.

² Voir, entre autres, de Jérôme Thélot, *La poésie précaire*, Presses Universitaires de France, 1997.

celui de l'auteur qui les organise en un récit, et dont la perception intime est peut-être aussi par là même exprimée. Três modalidades de ser, separadas em três instâncias significativas da narrativa, três dramatizações cujo enredamento vertical se verifica em cada episódio da narração, da vida que se tece a partir da sequência de sequências e da escrita final que as tece, de um livro para outro e talvez conte a verdade fatal de uma vida tecida no e pelo espelho literário e a encenação da duplicação inevitável.

Em outra coletânea, *Quando nos veremos de novo?*, Traça-se a observação: “ela sabia por experiência que ele sempre estava aqui e em outro lugar, capaz de conduzir dois pensamentos ao mesmo tempo. Foi assim. Duas identidades, duas vidas, duas verdades simultâneas. Um dia ele explicou a ela que para ele, além dessa duplicação, não há salvação.” (96). É o reinado da foice evasiva, a única resposta a uma realidade muito grande e muito complexa, como ainda escreve o protagonista de *La Rue qui monte*: “A vida é muito ampla para mim. [...] É um mar sem fim e estou me afogando nele.”¹. O romance fala do fascínio do escritor pelos círculos da arte, do cinema, do teatro, da arte que é “muito mais conciliadora, mais indulgente que a vida” para quem bica “migalhas de vida”, embarca numa “perambulação labiríntica”, e a resposta estética a esta perda na noite da alma que se dedica ao sentimento implacável de impostura, mentira, deserção, embaralhamento das cartas. Os “erros de referência” fascina um autor que se junta a uma família literária rebelde, como ainda um admirável escritor de “desvios pela vida”, Henri Thomas, de quem Michel Lambert descreve a proximidade que o une a ele. Na retomada de um de seus contos, “A tentação das torres”, com referência explícita à coleção de Henri Thomas, *As torres de Notre-Dame*².

Eu sei, não tenho sentimentos muito claros. Estou sempre na franja espessa da minha existência, nas ondas irritantes de situações indesejadas e desimpedidas. 3

A escrita dá forma a esses indeterminados vivos, ou deve ser capaz de fazê-lo.

A vida de um pássaro é um romance matricial em toda a produção literária de Michel Lambert, genética e estruturalmente matricial, na medida em que oferece temas, fios metafóricos que se desdobram em quase cada uma das suas obras e traduzem uma sensibilidade única: uma apreensão do real, do natural e humanas, questões nunca fechadas, das quais extrair o espírito da modernidade privada de imanência e condenada a baixar o olhar ou levantá-lo, em raros momentos de oração nua ou de êxtase reunificante. É a escrita que se confia esta percepção, nela que se deposita, ainda que se invoquem sempre as referências aos acasos de outras formulações estéticas.

E consiste em cinco camadas de narrativas. Tanto a primeira como a última referem-se ao protagonista, Paul Ferrier, jornalista de profissão, que desta forma deu continuidade ao conselho do pai, de preferir os livros aos vivos, e que ele mesmo sempre experimentou o poder das palavras, o refúgio de escritos contra o que lhe parece ser a inanição da existência. Em frente à sua janela editorial, ergue-se o “navio branco” de um convento, que se situa entre o céu e a rua, os dois mundos, as duas forças do apelo (11). Uma mensagem, e talvez também um remédio para a consciência recortada, uma possível dispersão da confissão impossível: a vida só tem sentido do outro lado, nestas vidas diminuídas, que nos fazem lembrar que não somos todos apenas pequenas coisas, corroídas por tempo (13). Paulo é um daqueles seres que nada vacila e sai da rotina do dia-a-dia, aquela que tranquiliza e impede que se levantem questões. Ele também se pergunta como ele, tão temeroso, recolhido em si mesmo, foi capaz de escolher uma profissão que só está aberta à superfície das pessoas, ouvindo os acontecimentos do mundo (15). Um papel contra o trabalho, um erro estratégico, mas também uma possível impotência existencial: será que alguma vez escolhermos realmente? A lucidez de Paulo o acorrenta ao fascínio de tudo que cairia em “encaminhamentos perigosos” (15), erros de encaminhamento.⁴ Uma consciência ôntica aguda, ligada a uma textura interior de pouca segurança, uma afetividade fibrosa. No conto “No dia seguinte”, o encaminhamento mal escolhido está ligado a “escoliose mental”, “dislexia de sentimentos”, “congelamento teimoso”⁵, que dialeticamente tende a unir essa percepção da labilidade das coisas à vulnerabilidade de um subjetividade que é friável ou se tornou

¹ *La Rue qui monte*, L'Âge d'Homme, 1992, p. 207.

² *Les Tours de Notre-Dame*, Gallimard, 1977.

³ *La défeuillée*, Le Temps qu'il fait, 1994, p. 57.

⁴ *Le lendemain*, « Le lendemain », p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 35, p. 38.

friável. A vida de um pássaro desvendaria a história desses seres voláteis, impotentes para se estabelecerem, desses seres que correm na rua procurando por estes:

momentos de transe durante os quais ele não era mais ele mesmo, mas outro Paul Ferrier. Outro, talvez o real, aquele que ele reprimiu por muito tempo e que agora irrompe da tela das aparências, da mesma forma que um desejo insatisfeito sobe à superfície dos sonhos sem que nunca saibamos onde está a verdade. / Onde estava a verdade? Nos livros lidos e relidos, nos olhos das velhas, no aquecimento das suas costas? Em sua cabeça isso iria explodir. Paul estava caminhando, o ar fresco o deixava tonto, a cidade e a vida o sugavam. (18)

A pobreza rachada de um destituído de mundo, que busca em outro lugar uma aparência de si mesmo, um fragmento de realidade para tapar o vazio e amarrar a angústia de uma camisa-de-força do silêncio. Mas ainda é como um autômato que segue o acaso das ruas e dos seres que passam (19).

Mas no jornal chega um novo editor, Mortier (para cimentar o que não era?), Que vai dividir o escritório de Paul Ferrier. E este é o início da segunda parte da história. Porque Mortier perdeu toda a inspiração para escrever, e Paul Ferrier vai escrever para ele as crônicas que ele não consegue escrever. Do mistificador passivo e consentente de que é como qualquer leitor endossando os personagens e suas vidas contadas (45), ele se torna um ator da mistificação, escrevendo para outro que assina em seu lugar. Ao fazer isso, ele dá um passo consistente para mentir, que se baseia em uma decisão reivindicada. Mas tem mais. Compartilhando com Mortier o gosto pelas brincadeiras, Ferrier convida por telefone anônimo um de seus ex-colegas, Nandrin, para a inauguração de uma exposição a ser realizada no Beaux-Arts. Aí encontra Mireille que acompanha o amigo e cuja posição não situa em relação a ele, mas cujo casaco azul elétrico lhe chega como uma "promessa de perfume e fracasso" (50). E para não perdê-lo de vista, convida Nandrin para a redação, para apresentá-lo a Mortier, link em uma segunda parte contígua da história, que ainda não estreou. Mortier oferecerá a transição entre as duas cabines estanques da história de Paul (neste segundo nível da história), mas Paul continua sendo o construtor mestre, o piloto da história embutido na história que o escritor descreve em seu passeio sob os olhos do leitor.

E ele achava que a vida não estava muito longe da ficção. Bastava puxar os pauzinhos, os outros reagiam como fantoches, eram quase personagens de um romance. Ele não sabia por que, mas tudo parecia triste e absurdo para ele. (57)

A vida monótona de Paul Ferrier, prisioneiro das peregrinações e da insignificância, dá uma nova guinada: uma vida despertada, uma história iniciada, uma história iniciada. Ele pode, assim, rever Mireille, cujo sorriso ele aprecia quando ela o elogia com seus belos olhos, dois traços físicos pelos quais somos responsáveis, pois com ambos podemos mentir (66), retruca. O tom está estabelecido, a história, a história, a vida estarão entre a mentira do que é cruzado, a ficção do que é inventado e a verdade do que pode ser sentido e salvo. Mireille, seria a promessa de uma vida simples, de uma criança, de longas caminhadas "pelos becos arenosos, junto às tílias que perfumam e sussurram que a vida é leve" (71). Mas Mireille Lejeune o leva até seu companheiro, Fouchet, um pintor que conheceu a fortuna do reconhecimento temporário e que atravessa um grande deserto de inspiração, como de recursos financeiros. Com Paul, ela nutre a esperança de um artigo que reviveria o mecanismo bloqueado. O papel de Paulo está fixo, pois ele mesmo representou a presença de Nandrin e obteve dele esta esperança inesperada de uma felicidade da presença feminina e de uma leveza redescoberta. Ele admite isso sem rodeios quando, durante uma caminhada, ela aponta o dedo para uma testa que se calou e pergunta o que está lá dentro: "Um quarto". Uma cama. Vocês. Eu" (87). A primeira parte suscitada pela chegada de Mortier à redação, o telefonema anônimo a Nandrin e o encontro de Mireille, é assim colocada sob o signo de uma sensualidade que reúne em uma só mulher o que ele ia buscar em seu noturno. as andanças e o apelo de mulheres desconhecidas que lhe valeram um momento de ternura bicada, para esquecer o vazio de todos os outros dias. Mireille o fascina, ela é uma mulher vulgar e infeliz, mas o fascina, sem que ele seja capaz de explicar a razão de sua fraqueza atraída, triste por testá-la, mas desistindo de denunciá-la.

Mas Mortier pediu que ela viesse de vez em quando ler para sua filha adotiva, Beatrice, que é cega. Béatrice, uma jovem elegante, cujos olhos verdes "de correntes marítimas" mas "de águas mortas" (99), adivinham muitas coisas, Béatrice cujo primeiro nome já evoca outro mundo que o de Mireille, Béatrice que nasceu não é cego de nascença, mas em quem a luz foi desaparecendo gradualmente quando a sombra desceu sobre as coisas. Para ela, resta a tradução em palavras, por meio dos autores que frequentou, para traduzir uma sensibilidade viva e mapear o que está acontecendo fora de seu campo de visão. É por meio de uma evocação da

escrita poética ou romântica que ela se oferece a representação daquilo que apenas certos traços sensoriais lhe permitem adivinhar: Simenon, Modiano e todos aqueles que compõem sua receptividade a uma realidade desaparecida. Béatrice carrega o sinal da segunda parte da história e do romance, uma dando substância à outra. Mas graças às suas duas fatias de vida, Paul se sente renascer, da sensualidade desejável de uma à singularidade sensível da outra, experimenta a sensação de um renascimento, "algo que veio de longe., E que ele teria sido incapaz de nomear" (102). É a segunda parte, da qual Mortier é o instigador, e com essa vida dupla, e com essas duas dimensões de contradição, Paulo "se comunica com o exterior" (107). Seu novo traje, sua figuração em duplo papel, curam-no dessas máscaras congeladas de freiras que ele vê de outra maneira. E, no entanto, Paulo não perdeu essa consciência que o levou à lucidez: que ele não tinha nada para dar, porque para poder fazê-lo era necessário ter recebido (107). Béatrice é a única a abrir uma brecha nesse ser murado, a quem a eventual associação com pessoas indefinidas dá a sensação de liberação. Mas Beatrice toca em outra coisa. Por meio de sua cegueira para a realidade, e por meio de livros e ficção para se reconectar com uma realidade desaparecida, ela aparece como uma mulher "tanto real quanto irreal; ela pertencia ao mesmo tempo à vida e ao mundo da ficção; era proibido e próximo." (111). A Paul, que se encontra tão desajeitadamente no domínio do mundo, Béatrice devolve o retrato espelhado de um ser como ele suspenso entre duas franjas óticas, ou melhor, duas formas de relação com o mundo: uma relação de imediação sensível, da qual um é afetado amputado e o outro fisiologicamente privado, e essa conversão em palavras daquilo que de outra forma não pode ser vivido e cuja invenção narrativa oferece um refúgio, uma âncora de fixação de uma identidade que de outra forma permaneceria indeterminável. Ele lhe disse "Simenon", "e eu traduzo: as paredes estão cobertas de fuligem, o céu parece um canal, um cachorro cheira a calçada, bem, você vê, todo o tremor" (114). O estremecimento de uma escrita que carrega um mundo, um teatro de percepções que prepara o cenário para toda uma vida interior, e se oferece a ela e passa a habitá-la. Beatrice falava como um livro, porque os livros dão a ela a palavra que seus olhos despojaram. A ficção repovoia a realidade daqueles que uma subjetividade friável retirou. Aos poucos, a luz foi deixando Beatrice, mas não o mundo que ali apareceu. Os seus móveis, ela dirá com muita simplicidade, mas com uma força de evocação que reúne todas as referências do seu diálogo pactuado, "estas são as minhas imagens", e vive com o medo de perder um pedaço da decoração, e aquela escuridão está ganhando ainda mais terreno. Mas Beatrice é uma mulher mesmo assim e em um momento de sono real ou simulado, ela oferece a brancura de suas curvas à mão carinhosa de Paul Ferrier, que se pergunta que jogo ele está jogando, entre respeitar a pureza deste anjo, e a mancha de um gesto dirigido à sua feminilidade.

Chegado a esse ponto de confusão e emaranhado de desejos, ele vê Mireille novamente e entra em outro papel e na outra parte da história. Ele vê Fouchet, o pintor na fraude de inspiração, que lhe confia seu frágil amor de desamparo pela jovem, sua falta de consistência pessoal, que poderia ser redimida se ele conseguisse inventar a cor que traduzisse seu amor autêntico, pela jovem que ele não merece:

[...] Um negro parecido com a noite sem forma que roça a cidade iluminada. Esse preto transparente, ninguém ainda havia percebido, estava lá, em seu coração, se ele pudesse voltar para a cabeça e deixar a mão seguir! Um dia ... Mas quando? quando? (149)

Fouchet realiza o seu sonho de homem amoroso e artista, este "negro transparente", que vive coisas que beiram a ternura, essas realidades por vezes inacessíveis, mas cuja presença se enche de ser aquele cuja sensibilidade sabe contê-las. Fouchet expressa a aspiração maior de qualquer artista apaixonado pela realidade, na fugacidade, nas precariedades que são essencialmente suas. O furão que decreta a enunciação, o canto de tudo o que é insignificante, que deixa de ser banal assim que é posta na luz das trevas que o ilumina com o seu amor, com o seu olhar marcante. É o que sugere Georges Perros, como coração da poesia, o que Fouchet almeja desesperadamente como amante e como pintor, o que Paul Ferrier busca, privado de uma parte da humanidade, e o que o autor do romance retrata literalmente. todas as histórias dispostas no espírito que as anima.

Mas Ferrier não está lá, ele se encontra no ponto em que a frequência de momentos divididos da vida atinge a paralisia da escrita. Ele não retorna mais seus próprios artigos que já haviam estranhamente desaparecido das colunas do jornal. Ele gostaria de começar a escrever para si mesmo, em seu próprio nome, e traduzir a confusão que se apodera dele, a confusão que surge de seu desejo sensual por Mireille, comentários sobre a arte do pintor fracassado no amor. Por ela, sua atração ambígua ao jovem cego que inspira respeito e ressoa o gosto pela palavra e pelos livros, e essa violência que o faz se jogar na rua. Emergindo da frieza estéril de sua vida anterior, impelido para momentos de vida com um clima sensorial e emocional tão contrastante, ele foi desalojado de um equilíbrio fechado,

privado de suas muletas diárias. Ele teria que passar pela escrita (155), para depositar esse material central tão repentinamente agitado, para colocar um pouco de luz na escuridão abalada e assim encontrar uma chance de figuração apaziguada, ou de reconciliação com uma vida que havia perdido todo o sentido. navegação. Há uma emergência, os rostos de cera das freiras do outro lado da rua e o rio da vida a lembram disso todos os dias. Ele deve se apressar.

Ele também vê Beatrice novamente, mas com o constrangimento de algo não dito entre eles, um leve ressentimento, mas também "o medo de humilhar um coração puro" e aquele ar de êxtase e graça divina quando ela toca piano, escorregando. ela não pode sentir com seu olhar. Como se o recolhimento desse significado à abstração a tornasse um espírito puro, afastando-se, assim, de qualquer possibilidade de tensão romântica por parte de Paul Ferrier

Paulo então disse a si mesmo que ela era linda como um anjo e, pensando nisso, entendeu por que nunca poderia amá-la. Faltava-lhe aquela mancha que suspeitava em Mireille Lejeune, e que ia além do bem e do mal, que era a vida. (160-1)

É importante a observação, que também se refere ao ser cindido de um homem, talvez de todos os homens, fatalmente preso entre poderes de difícil conciliação, e cuja unidade só poderia ser obtida. Na subordinação, o sufocamento de um de eles, a menos que alguém murche na perplexidade de uma vida em fuga ou para encontrar uma rota de fuga no resgate da criação.

É o preto transparente de Fouchet, que comporia luz e sombra, não apagaria nada da densidade das coisas, e as cobriria com uma ternura que se aproxima, colocando-as em uma forma possível de publicação. Quando nada mais há entre o céu e a rua, a transcendência silenciosa e as tentações grotescas da mais baixa sensorialidade, resta a complexidade dos homens. Béatrice é a canção ideal de uma mente amputada do visível, Mireille, o som sensível e glorioso do corpo radiante. Entre os dois, Paul se perde de vista e se dissolve em uma friabilidade indefesa.

Mireille desaparece por um tempo, e ele diz a si mesmo que o declínio dela começou com o encontro deles. Ele começa a espioná-la, encontra-a e diz a ela sem rodeios a força de seu desejo, enquanto implora seu perdão por tê-la seguido. Mireille responde que provavelmente não são feitos um para o outro, reserva imediatamente rejeitada por Paulo: "ninguém é feito para ninguém", que lhe garante que não a perturbaria, que ele Não existe mais, não mais do que existe, qualquer ser se reduzindo "simplesmente a pequenas ondas de vez em quando" (199), e o termo "amar" permanece resolutamente inconcebível. O pequeno comprimento de onda que é Paulo continua a diminuir, não sendo mais nada no jornal, um osso a ser roído (202). Mas viu durante os festivais dados em homenagem a Fouchet, pequenos espetáculos de três sous e três senhoras, Mado, Gigi, Mireille, que no final do jogo reuniram as generosas doações dos espectadores, para financiar o aluguer de uma galeria pela exposição das obras do pintor e um novo reconhecimento. Isso se reflete em seu afastamento de Beatrice, cuja interioridade espiritualizada o leva de volta à ordem das palavras que perdeu seu poder evocativo para ele. Ele entende isso bem, tratando-se como um covarde, mas também se rebelando contra o risco de qualquer dependência, que ele não pode suportar, porque o seu desapego quebrou toda a regularidade, todo o sentido do tempo, exceto o das sextas e tardes. Em Fouchet, onde seu desejo o atrai, sua necessidade de companhia revigorante, de animação coletiva.

É então que ele decide conduzir Beatrice até a piscina, desejando ver novamente este corpo que ela lhe havia oferecido em silêncio num momento de sono provavelmente reivindicado. E com esta decisão, orquestra, sem suspeitar, a exibição das duas partes da sua vida, que até agora tinha conseguido assistir separadamente, passando de uma para a outra com um virtuosismo de composição, ou uma participação livre: a capacidade de desligamento, provavelmente a qualquer momento para iniciar a retirada do desligamento. Mas na piscina, como em todas as possibilidades da vida, encontra o bando de três senhoras, Mado, Gigi e Mireille, a quem confia um pouco a Béatrice. Ele sente amor pelos quatro, mas Mireille, Mireille continuou diferente, sem saber por quê. Mesmo assim Béatrice é convidada para as noites de Fouchet, as vidas de Ferrier se reencontram, e Béatrice, uma mulher de palavras, desempenha o papel de abridora, uma série de cadela erudita e um bom soldadinho, o que o faz temer por ela "uma nova ferida para o alma" (227). Ele gostaria de ser como ela, como era quando ainda era jovem, alimentando-se de estudos e livros. Mas ele quer fazer Mireille feliz. A terceira história começa então, no ponto de convergência das seções da vida. Mas há a questão da orientação de referência: a realidade dos livros ou a realidade da vida. Ele escolhe a vida das emoções que experimentamos na presença encarnada, a de outros que te deixam sem munição, sem estratégia de abordagem e recepção, se lhes dermos a chance de parecerem sossegados. À vida do espírito, que ganha com fervor o que perde com o calor, Paulo decide preferir a vida na sua vulgaridade, no seu ser comum que é também o do ordinário, mas da qual é preciso saber aproximar para não para não distorcer a promessa infinita que ela esconde, e

que ainda é a de uma verdade da existência, que deve sempre pesar mais que a invenção da história, que as alturas da ficção. Ele sabe bem, porém, que terminada a festa, todos voltam à solidão irremediável, aquela da qual nada vai além, exceto por um momento de embriaguez que sufoca a lucidez.

O dela não é lá, ele ouviu o que entende ser sua lição, se demite com um estrondo, esvazia sua conta, vende suas litografias, mais um passo para a miséria e a única ambição de viver feliz com quem o leva além do bem e do mal, talvez ofereça a promessa de trazê-lo de volta à vida. Nada lhe interessa mais do que isso, com caminhadas e bistrôs (231). E as freiras não lhe ensinam outra coisa, que só olham o café da manhã, mas nem a rua nem o céu (232). O fim está próximo, e a ilusão de tudo o que vai explodindo, como a traduzem os escritos de Ensor, o que expressa com clareza a ênfase do que está inchado de pretensão, de ser e de se mostrar: "Os matamoresques são suficientes chamada para o sapo de punção final" (244). Paulo entende que não pode mais manter as máscaras e que deve se livrar das amarras, para finalmente chegar à verdade do que não tem ancoragem. E se é verdade que "a verdade exige, como dizia a máxima, que nos apressemos lentamente em sua direção" (250), chegou a hora de quebrar as pretensões e papéis emprestados que apenas mantêm vivo o tempo da ilusão acordada. Tudo isso só caberia em uma composição frágil enquanto durassem os talentos de equilíbrio de Paul Ferrier, com uma friabilidade porosa a todas as incursões de uma realidade fragmentária. Mas com a mistura de gêneros, a fusão se tornou confusão e a interioridade flutuante perdeu seu rumo de navegação.

Paul opta por partir com Mireille, encontrando-se para uma plataforma da estação e um trem para Paris. Esta é a quarta fase da história, a da fuga da comédia. Mas Fouchet, que ignora tudo sobre este novo cenário, o acompanha até a estação, fica ao seu lado e vê seu companheiro chegar. A hora do estupor, o trem partiu. Paulo vê isso como um sinal. Não vão sair e se instalar em um hotel conhecido por ele, onde se trancam por uma semana, tempo para falar a linguagem do corpo que as palavras não bastam para cantar. Uma semana de amor que termina com a separação e a partida de Mireille. Paulo fica então sozinho, vivendo com memórias e vestígios de um amor que ele acreditava possível e que talvez teria sido se Mireille tivesse decidido como ele "ir até o fim de si mesma." Mas ela havia vivido expedientes, momentos teatrais e consciência volátil. Talvez ela não tivesse outra consistência senão a de apresentar, por meio de Fouchet, uma identidade simbólica, um gesto. Emprestado, que oferecia a Paul o contrapeso de livros e personagens da narrativa e procuração jornal gratificada com uma existência pura verbalizada.

Paulo, no refúgio de seu quarto deserto, pensa mais uma vez nos rostos das freiras na rue de la Charité. Entre o convento e o hotel de passe, circula apenas uma verdade, a da morte e das vidas fracassadas (280):

Assim foi o testemunho final de uma felicidade que não queria tirar. Paul só podia ver seu fracasso. Ninguém o queria. Mireille não o quis, Paris não o quis, seu trabalho não o quis. Só que, no final das contas, os livros o acolheram incondicionalmente, e ele não pôde deixar de pensar nos personagens de seus romances favoritos como irmãos, amantes, verdadeiros amigos. Eles, ele tinha certeza, o teriam compreendido, estimado e amado pelo que ele era. E lembrou-se do tempo em que ele próprio acalentava a ideia de escrever, de criar heróis de acordo com o seu coração, mas esse tempo tinha chegado ao fim, como tudo o que tocava. (280-1)

Com a saída de Mireille, é o sonho de uma vida simples que vai embora, a inaptidão para a insignificância da vida sensorial que só poderia ser salva do banal quando emoldurada pela poética da história. Ele vende tudo o que resta e parte para se estabelecer em uma aldeia não muito longe de Bruxelas, vagando de livraria em livraria e em total solidão. É a quinta e última história, a do retorno a si mesmo e aos livros, o espírito de evasão desviado, a precariedade condenada a se tornar puro objeto de narração.

A inaptidão para a vida íntima cotidiana às vezes causa retração. Os seres que não são de um bloco, mas carregam uma ferida de ser que não pode ser desdobrada inteira por meio de palavras e gestos comuns, estão condenados a uma vida de expedientes. "Ele também viveria de cordas" (283), como Beatrice, que encontrou instrumentos de relevo para aumentar a amplitude das paisagens afetadas pelas palavras, percepções de segunda instância, mas a única realidade que não lhe foi negada. Paulo entende que, se a enfermidade não é a mesma, a desvantagem está aí, esse afastamento que uma afetividade atrofiada, uma fenda interior, condena ao salto narrativo, único resgate possível para quem encontra compensação no poder das palavras. impossibilidade de se inscrever nos fatos normais. Beatriz perfeita demais, Mireille insuficiente, lugar de vida nenhum concebível para este ser anfíbio, nem palavras nem realidade, dispersa entre tudo, e que a sua lenta penúria consagrou na sua pobreza de ser.

Paulo chegou assim àquele ponto sem volta que é a confissão de si, na sua coincidência impossível com o que a vida lhe pode oferecer, de amores e amizades, de céus sorridentes e ruas agradáveis. Mas nesta consciência despojada e reorientada, ele também entende o grau extremo de sua liberdade, e que ele nunca seria infeliz novamente: sem dependência, sem compromisso, sem risco de perda. Desatados todos os elos, resta apenas a presença de um ser desvinculado, que nada pode impedir na imediatez de sua porosidade perceptual..

Chegado à estação, correu para os banheiros onde vomitou infinitamente. Abolido. Como se uma parte dele quisesse absolutamente deixá-lo, em uma grande liturgia de sofrimento e paz. Então ele saiu para respirar um pouco de ar fresco. Ele caminhou várias vezes ao redor da praça, John Cockerill em seu pedestal manteve obstinadamente os olhos baixos. A seus pés, os pássaros voavam incansavelmente em busca de migalhas de pão. Paul parou para observar o carrossel. Foi então que compreendi que uma vida como a minha, uma vida que passava de galho em galho, implorando sem parar pelo que não existe, dificilmente valia mais do que a vida de um pássaro.

A vida que não quis Paul Ferrier pretende ao autor do conto a escolha da vida que será sua: deverá expressar em palavras a impotência de viver, no alongamento do tempo e dos fatos, a existência de quem são apenas fracionários, condenados a lançar e se estabelecer impossíveis em uma identidade reunificadora. E assim reabrir-se à vida e abri-la aos leitores que possa ter tornado-se "eu" para ele:

E começou a pensar no destino dos livros, em uma frase que flutuava depois que tudo fora esquecido. Esta frase, desviada do seu contexto inicial, enriquecida, empobrecida, seja o que for, entrou na vida e por sua vez deu à luz a vida. (188)

A vida de um pássaro oferece assim palavras encobertas, nos meandros de histórias habilmente articuladas, a estética literária do que deveria poder passar apenas pelo prisma da narrativa, e não da concepção nem da discursividade teórica. Porque a vida só se dá na difração implacável de uma realidade que não pode verificar a exigência de consistência ontológica, de permanência substancial, de que os deuses desapareceram, de que o próprio céu foi desertas de toda força de harmonização - que poderia fazer crer no unidade de um mundo para os homens e os homens ligados ao mundo -, devemos medir a ressonância disso, no sujeito lúcido, que o vivencia patologicamente, e não apressar as palavras na busca de sentido.

Porque indubitavelmente não há nenhum, e a menos que tecamos uma continuidade ilusória, que pode ocultar de cada um os buracos na realidade e nos seres, devemos admitir que vivemos encerrados em "um núcleo de tenaz escuridão"¹, aquele cada um dos quais é um composto-decomposto e das coisas ao seu redor. Uma poética ajustada, a única capaz de colocar nas palavras o quadro da percepção que vive para escapar, para dissolver, para resignar-se, e tende momentos de fugas sensoriais, estase de realidade invasiva, de estupor de momentos de união consigo mesmo e com o mundo, o céu, os telhados e tudo o que por lá passa, num olhar tomado de amplitude, mas que não dura. E se o sujeito é dotado de uma história, de um passado, em que por acaso ele foi aquele que não escolhemos, aquele que não preferimos, aquele que uma rachadura íntima se retirou das vozes do costume e a comunicação diária, tudo o que resta é o retraimento na estranheza das coisas e dos outros e na realidade das palavras e da vida da história.

¹ Henri Thomas, *Les Heures Lentes*, Entretiens avec Alain Veinstein, Éditions Arlea, 2004, p. 5.