

---

# Um alquimista da Biblioteca de Babel: Carlos Lloró e a tarefa do escritor

---

Jefferson Barbosa [1]

---

**Resumo:** Neste artigo apresentamos alguns aspectos da obra de Carlos Lloró, escritor cubano/chileno contemporâneo. O ciclo *Inferno* vem sendo escrito desde 1993 e foram publicados dois tomos: *Kounboum* (2010) e *Cinis Cinerum* (2012). Podemos dizer que em sua visão a linguagem é um jogo em contínua transformação e, como disse Michel Foucault, é a própria distância em relação às coisas. Nesse sentido a linguagem é a própria ficção. No entanto, o seu vazio ainda possui propriedades alquímicas e pode proporcionar ao escritor e ao leitor um trabalho sobre si. Nossa análise da obra de Carlos Lloró tenta mostrar como a escrita potencializa esse trabalho e a criação de uma forma-de-vida.

**Palavras-chave:** Escrita. Alquimia. Forma-de-vida.

An alchemist of the Library of Babel: Carlos Lloró and the writer's task

**Abstract:** In this article we present some aspects of the work of Carlos Lloró, contemporary Cuban / Chilean writer. The *Inferno* cycle has been written since 1993 and two volumes have been published: *Kounboum* (2010) and *Cinis Cinerum* (2012). Language is a game in continuous transformation and, as Michel Foucault said, it is distance itself in relation to things. In this sense, language is fiction itself. However, the void of language still possesses its alchemy and can provide the writer and the reader with work on themselves. Our analysis of the work of Carlos Lloró tries to show how writing establishes a life-form.

**Keywords:** Writing. Alchemy. Life-form.

---

[1] Doutorando do Programa de Pós-graduação de Estudos da Linguagem (PPGEL), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: jeffersonpaz@live.com.

## Introdução

A bibliofilia é um fascínio por livros raros e não há gesto mais bibliófilo que povoar um livro com uma infinidade de livros raros fictícios. Na linguagem, a extrapolação da arbitrariedade do signo é responsável por uma das fantasmagorias literárias mais inquietantes da América Latina e do mundo: a Biblioteca de Babel. Estabelecida a cisão entre as palavras e as coisas, como explicou Michel Foucault (2000), a cultura humana ocidental e as formas de organização de seu saber, os códigos e as leis gerais, são jogos transformáveis que comumente tomamos por realidade. A Biblioteca de Babel e sua combinatória perversa é um dos gestos irônicos de Jorge Luis Borges para representar a ficção da própria linguagem como labirinto humano do sentido e do sem sentido. Evocando Foucault mais uma vez, é porque a linguagem já é a distância em relação às coisas, um “afastamento próprio” (2009, p. 69), que podemos nos extraviar no jogo aberto fascinante da ficção. Nesse caso, parece haver duas possibilidades: abraçar de forma demencial o vazio e a morte, mesmo que a linguagem nos alimente uma “elegante esperança” (BORGES, 1974, p. 471), ou fazer do jogo da linguagem, na prática da escritura e na contemplação de sua própria potência, um modo de auto-invenção e busca. Parece que esta última (ainda que a primeira seja uma ameaça positiva) foi a escolhida por Carlos Lloró.

Escritor cubano (Camagüey, 1970), Lloró reside no Chile desde 1993. Como ele mesmo disse, “llegué envuelto en las brumas de un concurso de guitarra [...], con los años me di cuenta de que, siguiendo a Maria Zambrano, esta era mi patria prenatal, que, a diferencia de la patria de nacimiento, se nos da ‘por la

poesía’”[2]. Ele relata ainda que sua ida para o Chile fez parte de um processo de “auto-morfose”, um elemento muito presente em sua literatura, como veremos adiante.

Em 2010, sob autoria de Karlés Llord (1938-1970), foi publicado Kounboun, o primeiro tomo do ciclo Inferno, escrito ao longo de quatorze anos. Em 2012, saiu o segundo tomo, Cinis Cinerum. Karlés Llord é autor e personagem do ciclo, cujo universo abriga outros personagens que também são escritores/leitores com ânsias de escrever/ler livros raros, problemáticos e infinitos. Nataniel Retamarris, um dos personagens centrais, assaltou a realidade a partir da ficção, publicando o livro Historia de Nusimbalta (Editores Fantasmas, 2013), que circulou em poucas cópias. Seu romance mais recente, Absolum, foi publicado em 2018. Além dos romances, Carlos Lloró publicou Conversaciones con Sergio Meier (2016a) e El lugar donde nadie aplaude (2016b). Em meio a uma cena literária invadida pelo mercado e pela mediocridade, ele segue desconhecido, publicando em pequenas casas editoriais. Entre o Mistério e a Vitrine, a balança deve favorecer o primeiro.

Italo Calvino, outro apaixonado por bibliotecas imaginárias, exprime o desejo do que Borges “realizou” com as linhas fantasmáticas de sua ficção:

A biblioteca que eu gostaria de ver é aquela que gravita para o exterior, para os livros “apócrifos”, no sentido etimológico da palavra: livros “ocultos”. A literatura é uma busca pelo livro escondido na distância que altera o valor e o significado dos livros conhecidos; é a atração para o novo texto apócrifo ainda a ser redescoberto ou inventado (CALVINO, 1986, p. 60-61)[3].

Os livros ocultos, pelas estranhas lições e realidades que possam sugerir, são umbral para mundos paralelos. Sair em sua busca, numa peregrinação quase religiosa, exprime o desejo por tudo o que é outro, sinaliza a influência de um estranho Eros. Outra coisa, todavia, é decidir escrever esses livros ocultos. Se a busca revela a ingenuidade de uma alma amorosa, a fabricação por sua vez é ambígua, toca a perversidade que é multiplicar o caos e expandir o labirinto humano. O avesso da dinastia de solitários infatigáveis, que desafiaram Deus e criaram um universo, é a inquietante Biblioteca com centenas de milhares (conta inútil, uma vez que ela é infinita e periódica) de livros sem sentido. Entre Tlön e a Biblioteca, entre a transfiguração da face do mundo (projeto tlönista) e o mais estranho e ilegível, Carlos Lloró (que fora ele mesmo um pesquisador de enciclopédias chinesas apócrifas) traça seu caminho para o sonho máximo da literatura e para a transfiguração, se não do mundo, pelo menos de si mesmo.

Uma biblioteca ao gosto de Calvino, composta de livros fantasmas que assombram os livros reais, detentores da vantagem de abandonar a existência no tempo e a banalidade da finitude, foi publicada em 2010. O entusiasmo de seu surgimento, que logo rendeu a seu autor uma entrevista na televisão, equipara-se à abertura de todos os porões e caixas sombrias da literatura. Kounboum é o primeiro tomo do ciclo Inferno, uma biblioteca de livros apócrifos, livros ocultos que guardam perigos, pois são demoníacos, ou melhor, daimônicos, ambíguos, que alteram o valor e o significado dos livros conhecidos. A biblioteca de livros fantasmas, com sua vocação para a heresia, suspensa sobre todas as doutrinas literárias, é a consagração de

um messianismo ao contrário. Há livros que redimem outros livros, como *Paradiso*, de José Lezama Lima, como *Ulysses*, de James Joyce, e tantos outros. Kounboum é um livro messiânico que salvará a literatura não deixando pedra sobre pedra, descendo até o caos primordial da escritura, até os germens de todos os livros, inclusive dos que não foram ainda inventados, deixando para trás o capítulo da escritura em favor de uma visão múltipla, uma escritura sem escritura.

Karlés Llord “es un verdadero archivista de la Biblioteca de Babel” (2010, p. 29), escreve Sergio Meier no prólogo ao primeiro tomo de *Inferno*. A capa traz o nome do autor, mas ao abrimos o livro constatamos que ele é composto por vários outros títulos (17 ao todo) com autorias distintas, além de uma seção reservada para as ilustrações. Kounboum é uma coleção/constelação de textos que se comunicam em seus jogos. Os elementos paratextuais [4] (GENETTE, 2009) nos levam à conclusão de que cada seção é em si mesma um livro, ou um fragmento de livro, imitando a complexidade de uma estrutura fractal[5]. Alguns escritores são personagens de outros escritores, assim como Nataniel Retamarriz é personagem de Carlos Otrebla, que é personagem, por sua vez, de Igitur Valciro.

Os livros no interior do livro não apenas são ricos de um saber alquímico, que é o segredo de sua composição, como também faz parte de seu conteúdo fragmentos e citações, ou simples menção, de títulos extravagantes, biografias de seres estranhos, bibliotecas perdidas e enciclopédias fantásticas possíveis apenas nos sonhos. Tudo isso constitui um labirinto intratextual e intertextual em torno da escritura e suas possibilidades

enquanto procedimentos composicionais de mundos paralelos.

Em algumas seções ocorrem fatos extremos, onde o labirinto se interpenetra com o relato em abismo (relato dentro do relato, jogo de espelhos confrontados). Em “La Invención de las Máquinas”, de Igitur Valcero, o personagem Nicolás Miquea se envolve com a escrita de uma obra desmesurada a fim de superar Inferno, “la novela más larga y genial de 12.000 páginas” (LLORD, 2010, p. 186). Como em todo universo, aqui também há alguns pontos onde falta a razão e que atestam sua falsidade. Nicolás Miquea anseia, portanto, sepultar o livro/universo no qual ele próprio habita e onde se conta a sua história.

#### A Biblioteca mítica e o Mistério vazio

“La fundación literaria del Tiempo”, escrita por Renzo Ignacio Patibulario, é uma cosmogonia gnóstica onde se explica a origem literária do mundo e o mito da Biblioteca como universo. Ehaykií, a primeira emanção do caótico Princípio Unicelular Trimotor (também chamado “natureza”), era um arconte maléfico que arrasava os planetas infernais, impedindo o acesso aos planos superiores da Criação. No entanto, Harugmaa, habitante do planeta Arreit, descobriu uma maneira de franquear a fortaleza de Ehaykií. Descobriu que, sendo o centro do Caos, a morada de Ehaykií não era caótica. Na realidade, era a primeira biblioteca absoluta da Criação. O texto nos relata que: “En los innumerables textos de esa biblioteca, el astuto Ehaykií había aprendido las artes del manejo del viento y el rayo, la respiración de la tierra y la potencia de las aguas, el camino de la fuerza exterior y de la interior” (LLORD,

2010, p. 273). Mas o poder manipulado pelo arconte lhe era muito anterior, provinha dos deuses derrotados e encarcerados em um antigo cataclisma, deixando sua memória registrada em uma biblioteca, agora sob a posse do impostor. Para libertar os deuses primogênitos e aceder ao Grande Depósito de Escrituras, Harugmaa disse que os homens deveriam criar seu próprio depósito como ponte. É através da Biblioteca do Microcosmos, pacientemente redigida, que se chegaria à Grande Biblioteca do Macrocosmos. Prefigura-se, aqui, o tema da Literatura Total que atravessa o livro, a escritura interminável que terminará por confundir-se com a totalidade do mundo. Empresa “tlönística” por excelência, coloca na origem do universo a palavra, a ficção, um fabuloso cheque sem fundo.

O mistério da origem está vazio, mas a palavra que o designa tem poderes cósmicos, poderes de transformação e transmutação, de tal forma que a salvação da humanidade parece depender precisamente da biblioteca. Por isso seu universo não cessa de expandir-se em suas regiões limítrofes, nos subúrbios inóspitos de sua topografia fantástica. Mas se há uma compulsão pelo volume, pelas cifras, um fascínio pelos livros de 12.000, 20.000 páginas, é interessante observar também que a biblioteca em Kounboum é igualmente uma dimensão interior.

Em “La Invención de las Máquinas”, Nicolás Miquea prossegue em seu projeto de superar Inferno, a obra de seu mestre, expondo um tipo de operação presente em diversas regiões do livro. Ele invoca sua Biblioteca para que o ajude a alcançar seu propósito: a construção de uma Obra Mestra. Nesse pacto, cada livro deveria conceder uma página para

compor a Grande Obra. Ele escreve em uma carta dirigida a seu mestre: “Como he dicho, yo debía examinar toda la Tradición” (LLORD, 2010, p. 191). Em seguida expõe sua visão sobre a literatura e a história, concebendo a Tradição como sincronia, não como continuidade linear. A Tradição como uma fonte inesgotável fora do tempo, é assim que ela, como uma linguagem, se dispõe ao uso do artifício. Miquea continua na mesma carta:

Entonces, Maestro, recordé una de tus primeras enseñanzas: las diferentes calidades de aire para el trombón determinan la variedad de coloraturas y sonidos posibles. Jamás apliqué esta enseñanza tuya al Trombón. Mas ahora, he aquí la paradoja: tus palabras volvían hacia mí bellas y renovadas para asistirme en una situación ajena al contexto de su origen. Las diferentes calidades de aire, indicaba la multiplicidad de caminos que se pueden acatar en una encrucijada. El trombón era el Laberinto. La variedad de coloraturas expresaba el número de destinos posibles y las tonalidades posibles de esos destinos. Por último, el sonido no reflejaba sino el movimiento mismo del alma flotando en el espacio libre de la aventura absoluta (LLORD, 2010, p. 191).

A interpretação da frase, figurada como um segredo alquímico, descobre a operação da Grande Obra literária. Cada livro tem seu som, uma substância sutil que implica e constitui a Tradição. É necessário extrair de cada livro a nota que permitirá compor a Grande Sinfonia. Assim também é compreendido Don Quijote em “El Árbol de la Prosa”, de Ezequiel Eryphomene: uma devoração da literatura de cavalaria que o antecede, alterando o seu significado. Voltemos ao que diz Miquea:

Cada libro de la Tradición, cada libro que aporta un nuevo camino al Laberinto, aun cuando sea un camino sin salida o de

difícil recorrido, es una nota de esa Sinfonía que puede ser mil y cien sinfonías, dependiendo de la habilidad combinatoria de cada oficiante (LLORD, 2010, p. 192).

A Grande Obra é a enciclopédia universal, um grande labirinto que é o conjunto de todos os livros em uma contemporaneidade própria da escritura. A Grande Obra, o que é essencial, está além do tempo, como pura idealidade, mas tem sua possibilidade na biblioteca borqueana, no jogo da permutabilidade infinita dos signos.

O uso de algumas expressões, a relação entre mestre e discípulo, como a de Miquea, assim como a de Carlos Otrebla com o pai de sua esposa, nos concede uma chave de leitura muito apropriada ao imaginário que toca o texto. Às vezes, a complicada hierarquia entre os escritores, desde aqueles que nunca serão relevantes, como almas perdidas seguindo um propósito de antemão fracassado, até os escritores lendários que ambicionam o Romance Total, nos recorda as confrarias mágicas, as escolas secretas que ensinavam os grandes princípios da ciência da natureza. Da mesma maneira que só alguns podem chegar aos lugares mais ocultos da Biblioteca, os últimos graus da ciência só podiam ser ensinados, como na tradição alquímica que remonta a Raimundo Lulio, nos lugares mais secretos da escola, aos discípulos mais distintos. Em Kounboum, o segredo parece levantar-se em torno da habilidade combinatória dos oficiantes, o conhecimento das relações secretas entre os livros, cujos possuidores são uma parte mínima dos habitantes da Biblioteca. Presenciamos uma apaixonada predileção pela alquimia, pela Cabala e pelas artes mnemônicas e combinatórias, onde a lógica e a metafísica presidem

a constituição da enciclopédia universal, uma dimensão artificial que funciona como espaço de pura representação.

Ainda no imaginário alquímico, Kounboum nos remete à arte combinatória e à mnemotécnica da tradição luliana que vai até o final do século XVI. A obra principal de Lulio, *Arbor Scientiae*, expõe um modo de organização de todas as ciências baseando-se na estrutura ramificada das árvores. É uma lógica que transcende o aspecto formal do discurso. O simbolismo universal luliano, além de referir-se às regras do discurso, abarca também as regras das correspondências que estruturam a própria realidade. A partir de conceitos agrupados em noções simples e irredutíveis, a combinatória é capaz de exprimir as dignidades do Artífice, das quais o cosmos não é mais que seu desenvolvimento. Na Cabala e na arte luliana, a combinatória de letras e imagens nos remete ao livro do universo (difusão de signos combinatórios sob a ordem da similitude) que todos os sábios devem ler.

O desenvolvimento dessa “lógica mnemotécnica” tem profundas ressonâncias. Ressoa na construção cosmológica e metafísica de Giulio Camillo, onde a retórica dos lugares (um modo de organização do discurso na arte da memória) é o espelho do mundo, conforme a disposição das figuras em um grande anfiteatro da realidade; ressoa também na mente artificial concebida por Giordano Bruno, com seus edifícios plenos de imagens e signos mágicos que se correspondem. Bruno concebe um edifício espectral e orgânico, com espaços que se pode percorrer através do olho interior. O espaço da memória artificial se organiza em diagramas, esquemas e

rodas de imagens que se combinam entre si gerando resultados ao infinito[6].

Em Kounboum, a exploração dos labirintos da mente pressupõe uma arquitetura similar a favor da expansão das possibilidades narrativas. Na seção “Mi amistad con Carlos Otrebla”, de Ledgasall Dorthyphormes, o narrador diz que uma biblioteca é um edifício e cada livro, uma habitação. Com cada habitação nos relacionamos de acordo com nossos afetos, pois distintas são as maneiras de ativá-las. Mas isso não se limita à dimensão física de um acervo de livros. Em seu diálogo com Otrebla, o narrador diz que a própria mente é um edifício, assim como a biblioteca. Podemos ler:

Cada edificio con muchas bibliotecas, cada biblioteca con muchas clases de libros, algunos verdaderamente extraños o monstruosos, como aquellos que equivalen a las regiones clausuradas del inconsciente o a las regiones devastadas de los sueños. Lo que hacemos en los sueños, es vagabundear por esas bibliotecas interiores de la mente, y al igual que en la vida cotidiana, evitamos abrir ciertos libros, y pasamos sin mirar por delante de ciertas puertas, puertas protegidas por gruesos candados (LLORD, 2010, p. 362).

Uma vez que a biblioteca universal é transferida para o interior, para a mente e para os sonhos, cabe a cada escritor uma busca que está além de sua obra, mas que não pode ocorrer sem tê-la como horizonte. É por meio da operação, da escritura, que o buscador traça as conexões inesgotáveis entre as coisas, é por meio dela também que altera os seus sentidos e reelabora sua percepção. Se o mistério, com toda sua profundidade, está vazio, já que seu sustentáculo é a ilusão própria da palavra e sua possibilidade indefinida

de organização, ele possui ainda um poder iniciático e teatral, isto é, um poder de transformação (conversão) onde a linguagem se faz projeção de alguma gnose interior.

### Alquimia e escritura

Em Kounboum podemos destacar dois aspectos do processo alquímico e sua relação com a escritura e a Obra. O primeiro deles é o procedimento, a própria operação, que faz da “matéria bruta”, a partir de sua destilação, uma imagem da Obra ideal, um lampejo fantasmagórico. O segundo aspecto é a transformação do próprio operador durante o processo. A escritura da Obra, sua busca contínua pela transformação da matéria, corresponde ao operador, cuja alma é metamorfoseada e os sentidos, transfigurados para perceber outras dimensões além da percepção útil à sobrevivência. É basicamente o trabalho que Arthur Rimbaud realizou sobre si: a partir do desregramento dos sentidos o poeta torna-se vidente. A distinção entre os dois aspectos não implica separação. Estão implicados a tal ponto que a Obra buscada pelo operador em seus processos de escritura talvez seja sua própria alma, a construção de um corpo mais sutil e apto para contemplar a beleza e a potência da imaginação.

Detenhamo-nos primeiro na alquimia relativa aos procedimentos. Sergio Meier disse que Kounboum é a hiperconsciência literária (2016, p. 113), característica peculiar de todos os livros labirínticos e intermináveis. Um grande livro de hiperconsciência literária é “Reflexiones acerca de la escritura y el labirinto”, de Karlés Llord. Nesse livro temos uma formulação do procedimento alquímico literário:

Pequeños trabajos de alquimia literaria: recortar papeles, luego cifrarlos, numerarlos. Llenarlos con notas, citas, comentarios. La alquimia literaria es un proceso al interior de un espacio cerrado, conectando lo infinito de la mente a la tradición de espejos enfrentados que es la historia de la literatura. Enfrentando dos libros, dos cuerpos textuales, algunos elementos resonarán entre sí, otros quedarán anulados o disminuidos, otros cobrarán un extraño brillo enfermizo. Con cada una de estas irradiaciones y densidades, el alquimista literario prepara nuevos compuestos, arriesga invenciones, dispone mezclas, proyecta experimentos (LLORD, 2010, p. 407).

A preparação de novos compostos, de novas obras literárias, ocorre depois de um processo de decomposição que constituirá a matéria-prima radiante, fonte de novas configurações. Na linguagem dos alquimistas, corresponde ao nigredo, o caos que antecede o ato criativo (FIGALA; PRIESNER, 2001, p. 156-160)[7]. Apenas alguns escritores procedem a partir de figurações alquímicas, coletando substâncias providas de dimensões distintas da realidade. Llord escreve, ainda:

Al leer, me defino como “cazador de gérmenes dinámicos”. Practico lo que puede ser definido, sin riesgo, como “lectura alquímica”. Mi biblioteca es un depósito de materia bruta, relampagueante, difusa. Las pepitas están en ciertas páginas, en ciertos párrafos. O en los armónicos, filamentos de sentido apresados en las redes sintácticas (2010, p. 410).

A leitura se assemelha ao processo de decomposição, de putrefactio, e a escritura, em contrapartida, é o processo configurador. Em uma leitura que faz ressoar outros mundos à sombra da modernidade, como a tradição

hermético-alquímica, o processo de leitura/escritura é comparável ao solve et coagula dos alquimistas. Dissolver o cânone, a Tradição, fazer dele a matéria-prima, como Don Quijote em relação aos romances de cavalaria, e uni-los com o fogo da imaginação em uma grande obra que cairá em novas dissoluções. Na literatura, a escritura é como ouroboros, a serpente que devora a si mesma, simbolizando morte e ressurreição, dissolução e solidificação.

Concebe-se, assim, a Obra Total, o livro que contém todos os livros em suas múltiplas combinações. O Teatro Quântico presente em “La Invención de las Máquinas”, é um lugar que possui suas próprias leis. Em seu regulamento, a sétima lei estabelece que os romances obedecem a uma formação aleatória e são escritos segundo uma Regra Probabilística. Mesclam-se todas as palavras tomadas de alguns livros e todos os milhares resultantes serão impressos com o mesmo grau de importância, pois são todos filhos do caos.

Em uma extensa nota sobre “En la Casa de la Tortuga”, escrita por Karow Waroklearx, menciona-se Nataniel Retamarriz e sua obra, Diário Sub-Memorabilia, que utiliza como procedimento a disposição de pequenas caixas nas quais são depositados os acontecimentos da vida e da obra de seus colaboradores. Em seus escritos, Retamarriz, por sua vez, menciona dois livros, manuais de instruções para a construção de mundos-caixa, intitulados Sombras e Manchas, de Akton Smowadd. O seguinte trecho é destacado por Retamarriz:

Se crea una base con cajas grandes, que servirán de sótanos o bodegas. Allí se encierra departamentalmente la información más confidencial. Luego comienza a

añadirse una serie de cajitas, distribuidas por niveles, cada cajita representando un personaje, o una habitación, un sistema religioso, o un libro. Hay una caja central donde se guardarán los estatutos y normas de ese mundo. Durante las sesiones de lectura, se prepararán unas fichas de papel, donde se anotará lo más importante de todo lo leído. Al final de cada sesión, las fichas se guardarán en las cajitas correspondientes. Cuando la caja-mundo (o mundo-caja) haya sido completada, se le pondrá nombre y se inscribirá en un Mapamundi (mapa de mundos). A partir de entonces un escritor iniciado en esta extraña clase de juegos mentales, podrá acudir a ella como a cualquier base de datos, para componer la columna vertebral de su Obra. Conozco a un hombre insociable, que ha construido muchos pequeñísimos mundos-caja y ha fabricado infinitud de pequeñas composiciones literarias basadas en los contenidos de sus infinitesimales construcciones (LLORÓ, 2010, p. 477-478).

Em Kounboun há escritores que buscam a Obra Total. São seres singulares, kafkianos, capazes de passar semanas ou até meses encerrados em seus trabalhos, totalmente alheios ao mundo, de tal maneira que se transformam em monstros, “Ya que vivir sin pausa en las profundidades llega a producir un enrarecimiento de la psiquis, el despertar de nuevos sentidos y la atrofia temporal de los ya existentes” (2010, p. 181). É o segundo aspecto da operação alquímica mencionada acima. A escritura tem essa via dupla. Como disse Patrick Harpur, o processo da Obra é daimônico, ocorre em um reino intermediário, entre o material e o espiritual, onde a imaginação é o “teatro químico”, espaço do jogo onde as transformações materiais correspondem às transformações psíquicas (2010, p. 225)[8].



### No fundo não há nada: escrever como trabalho sobre si

A imagem da infinita profundidade na obra de Carlos Lloró, suas escadas intermináveis para o mais profundo, a própria escrita como meio de imersão, como ponte entre o cotidiano e o inconsciente, exprime o encaminhamento incessante em direção a si mesmo (que não é eu). No entanto, a ambição desse encontro naufraga no interminável, em uma sucessão de abismos cada vez mais profundos e enigmáticos além de qualquer compreensão; essa ambição só pode terminar no silêncio e, no limite, no abandono da própria obra. Talvez porque o sujeito não seja uma substância que possa finalmente ser encontrada e fixada, mas algo que não está dado e que se constitui na relação mesma enquanto potência de ser. Em *El lugar donde nadie aplaude*, um livro de textos curtos no qual o escritor reflete sobre a vida e o viver orientado para a escritura, encontramos lâmpadas que iluminam de modo geral sua relação com a literatura. É nesse livro também que melhor podemos entender as figurações alquímicas que atravessam Kounboun.

Toda a documentação produzida pelos alquimistas tem apenas um objetivo: a obtenção da pedra filosofal (ou o elixir da imortalidade, no caso dos chineses), capaz de transformar qualquer metal em ouro e curar qualquer enfermidade. A discussão sobre a qual não há consenso é se a pedra filosofal, a Grande Obra, refere-se a um produto material, feito em laboratório, ou se é uma metáfora da iluminação da alma e seu processo. Isso acontece porque nos textos alquímicos os termos de significado cósmico-natural, como “Pedra”, “Água”, “Matriz”, “Ovo”, “Mercúrio”, “Ouro”, “Enxofre”, “Matéria-Prima”,

“Fogo”, são constantemente modificados em significado humano. Mas a maior parte dos manuscritos, obras jamais publicadas e testemunhos variados evidenciam que a Grande Arte seria, por fim, um processo por meio do qual o homem se reintegraria em si mesmo, sendo ele próprio a pedra filosofal. O ouro não é apenas o metal incorruptível, mas o “ouro filosófico”.

Carl Jung foi quem dedicou maior atenção e seriedade ao aspecto psíquico das operações alquímicas. Os alquimistas junguianos passaram a chamar de “trabalho contra a natureza” o processo de individuação (HILLMAN, 2013, p. 30), a caminhada interior que busca tornar consciente o inconsciente (uni-los em um hipotético self), assim denominado porque não é um processo natural, mas depende de um esforço, de uma cooperação deliberada do ego para transformar a si mesmo.

Giorgio Agamben, depois de observar a relação de alguns artistas com sua própria obra, o modo como ela proporciona um trabalho sobre eles próprios, diz que a alquimia, com seu opus alchymicum, é o âmbito “em que o trabalho sobre si e a produção de uma obra se apresentam, por excelência, como substanciais e indivisíveis” (2016, p. 96). A operação sobre os metais é uma operação sobre a vida psicofísica e a experiência moral do alquimista, representada em uma codificação obscura em torno de obsessões alegóricas. Os inúmeros documentos alquímicos datados entre os séculos XIII e XVI só demonstram que o ponto de partida e o ponto de chegada da alquimia não podem ser encarados de modo literal. Sua linguagem simbólica torna seu conteúdo escorregadio, mais próximo da poesia que da ciência. No entanto, se o fundo de todo esse simbolismo é um vazio,

é preciso dizer que essa falta funciona como exortação de uma busca. Em outras palavras, o que os documentos alquimistas fundam é uma autossuficiência do texto que não cessa de nos reenviar a uma prática extratextual (AGAMBEN, 2006, p. 99).

A sugestão de que essa prática extratextual possa referir-se a um trabalho sobre si é o que nos interessa. Buscar relacionar-se consigo mesmo através da obra é ir ao encontro de um abismo onde a própria obra, que serviu como ponte, torna-se vã. Sem dúvida, uma das maiores dificuldades no confronto entre produção artística e trabalho sobre si é o modo como se justifica a prática da escritura, ou como é possível conciliá-la com o cotidiano, fazer da vida e da escritura a mesma coisa. A relação de Yves Klein com sua arte ilustra finalmente o que temos dito:

Para dizer a verdade, o que busco alcançar, meu desenvolvimento futuro, a solução de meu problema, é não fazer absolutamente nada, o mais rápido possível, mas de forma consciente, com circunspeção e precaução. Busco apenas ser. Serei um “pintor”, um verdadeiro pintor porque não pintarei. [...] O fato de existir como pintor será o trabalho pictórico mais “formidável” de todos os tempos (YVES KLEIN apud AGAMBEN, 2006, p. 94).

Não se trata de uma atitude em prejuízo da obra, mas de uma transformação da própria prática na qual a arte se confunde com a contemplação da potência que pode produzi-la e onde o artista, para usar a mesma expressão que Agamben nesse contexto, torna-se uma “forma-de-vida”, cuja tarefa, antes de realizar uma obra, é a felicidade (2016, p. 107). Carlos Lloró não abre mão da efetividade da escritura e dos dispositivos apropriados para

inseri-la no mundo, mas é clara sua desconfiança e o paradoxo vividos em El lugar donde nadie aplaude. Como ele diz, não saberia dizer qual a tarefa do escritor, já que poderia chamá-lo simplesmente de “respirador” (LLORÓ, 2016b, p. 25).

Em relação à prática do escritor e a efetividade de sua obra, ou mesmo dos regimes que o identificam como pertencente a uma determinada classe, os escritores, Carlos Lloró sai em busca do paradoxo que seria o “escritor zen”. A insistência que observamos nesse perfil reside talvez na vida nua que um hipotético escritor zen teria de viver. Nua a tal ponto que sequer o reconheceríamos, “porque hace tempo ya que habría sacudido su etiqueta de escritor” (LLORÓ, 2016b, p. 61). Uma vez que não repousaria em si mesmo permanentemente, uma vez que contestaria precisamente a existência de algo como o “si mesmo”, o escritor zen seria um metamorfo e “[...] en algún momento se habría convertido en jugador de fútbol o de ajedrez, en viajero, vagabundo, letrista de tango, estibador, orador religioso, lanzador de jabalina” (2016b, 61). O escritor zen recusa a seriedade das finalidades práticas, inclusive o suposto dever de publicar livros e dar justificativas sobre o que escreve. No vazio da pura passagem dessa vida nua, há a loucura de viver e o empenho em manter-se nela como um colecionador de assombros. Ele escreve:

La escritura sin obra se ramifica en espacios devastados, y el escritor sin posición retrocede hacia los bastiones primigenios, es decir, hacia el caminar simple del ser humano anónimo, que si siente hechizado por el mero gozo de respirar, caminar, observar (LLORÓ, 2016b, p. 71).

Talvez devamos entender por escritura sem obra o que ele mesmo propôs em *Inferno*, ainda que paradoxalmente sua escritura desvalorizada por anos tenha saído da caverna para as editoras. A escritura sem obra não é aquela que sustenta um ofício, mas a que engaja o escritor em uma “automorfose”. É o trabalho sobre si que está em jogo. O vazio da linguagem duplicando-se, ramificando-se a cada página, é o caminho que se faz ao caminhar da escritura e do escritor em sua forma-de-vida. Forma esta que assume o vazio como abertura e jogo de transformações. Podemos ler ainda:

El literato es un alquimista desde el instante en que assume el vacío de su arte como el requisito irrenunciable de la transmutación interior. Vacío, soledad, silencio, se convierten en herramientas de transformación mágica. El vacío se abre a la soledad, la soledad se abre al silencio, el silencio crea un nuevo vacío. La escritura que emerge de esta secuencia circular, posee una densidad y una calidad capaz de transfigurar la consciencia de los pocos lectores que se arriesguen en este espinoso camino (LLORÓ, 2016b, p. 35)

Portanto, as metáforas pertencentes ao imaginário da alquimia são uma fonte de símbolos, fonte de uma gnose, um meio de vincular o escritor e sua prática em uma totalidade. Além de procedimentos textuais com os quais a linguagem se abre como potência criadora de mundos estranhos e singulares, a alquimia é pensada por Carlos Lloró como transmutação necessária e fundamental que compõe a tarefa do escritor: ao mesmo tempo, manter-se sob a contingência, que é posta no ato de escrever e mergulhar no escuro, e atentar para a tarefa ética, extremamente difícil e enlouquecida, da felicidade.

## Bibliografia

- AGAMBEN, G. *El fuego y el relato*. México: Sexto Piso, 2016.
- BORGES, J. L. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- CALVINO, I. *The uses of literature*. New York: HBJ, 1986.
- DALLENBACH, L. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- ELIZONDO, S. *El grafógrafo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- FIGALA; PRIESNER. *Alquimia: Enciclopedia de una ciencia hermética*. Espanha: Herder, 2001.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Trad.: Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos III: Estética e literatura, música e cinema*. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Trad.: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- HARPUR, P. *El fuego secreto de los filósofos*. Espanha: Siruela, 2010.
- HILLMAN, J. *Os sonhos e o mundo das trevas*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- LLORD, K. *Kounboum*. Chile: Corriente Alterna, 2010.
- LLORÓ, C. *Conversaciones con Sergio Meier*. Chile: Universidade de Valparaíso: 2016a.
- \_\_\_\_\_. *El lugar donde nadie aplaude*. Línea Estratos, 2016b.
- MANDELBROT, B. *La geometria fractal de la naturaleza*. Barcelona: Tusquest, 1997.

PANIAGUA, P. *Palabras Fractales*. México: Alita de Mosca, 2013.

Recebido em: 28/06/2019

Aceito em: 28/07/2019

---

[2]Entrevista concedida a Sergio Alejandro Amira em 03/10/2010. Disponível em: <https://sergioalejandreamira.wordpress.com/2010/10/03/kounboum-el-arbol-de-las-diez-mil-palabras/>

[3]Tradução nossa.

[4]Paratexto é um conceito elaborado por Gerard Genette (2009) para designar todos os elementos que acompanham o texto literário, como prefácios, títulos, ilustrações, nome do autor etc. São elementos que constituem o aspecto pragmático da obra, isto é, sua relação com o leitor, apresentando-a e tornando-a presente. O paratexto, além de sua função de apresentação, exerce uma influência na condução da leitura e, por conseguinte, da interpretação.

[5]O fractal é um objeto matemático, assim como a circunferência, o quadrado etc. Todavia, enquanto a circunferência ou o quadrado pertencem à geometria clássica (propriamente euclidiana), o fractal sustenta outra visão da natureza. A linearidade da geometria clássica não permite a medição, como no exemplo de Benoît Mandelbrot, da costa da Inglaterra, nem a forma das nuvens, nem a forma de estruturas ramificadas, como os cristais ou o sistema sanguíneo. Em suma, a geometria fractal dispõe de formas mais aproximadas do caráter irregular (por isso o termo latino *fractus*) e fragmentário da natureza (MANDELBROT, 1997, p. 24). Há figuras fractais já muito conhecidas, como os triângulos de Sierpinski, onde a figura se fragmenta e reproduz como sementes geométricas que germinam ao limite da imaginação. É nisso que pensamos quando um livro possui uma estrutura fractal. São livros cuja forma é descontínua e fragmentária; sua linguagem e estrutura são fracionadas num jogo de autorreferências de possibilidades infinitas (*mise en abyme*). Como definiu Pablo Paniagua, “la literatura fractal es aquella donde se multiplican por si mismos los elementos que la componen” (2013, p. 70). É importante levar em conta que esse jogo de autorreferências não é o mesmo que intertextualidade (jogo da citação). O jogo fractal é interno. Por exemplo,

*El Grafógrafo*, de Salvador Elizondo: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo” (2000, p. 5). Há toda uma tipologia sobre esse procedimento, que Lucien Dallenbach chamou de “relato especular” (1991), desde o Hamlet, de Shakespeare, passando por André Gide, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Georges Perec entre outros. Sobre a relação entre geometria fractal e literatura, recomendamos o artigo da *Revista Lecturas*, “Literatura fractal: Benoît Mandelbrot, J. L. Borges y Georges Perec”, disponível em: <http://www.revistalecturas.cl/literatura-fractal-benoit-mandelbrot-j-l-borges-y-georges-perec/>.

[6]Sobre as ideias de Giulio Camillo e Giordano Bruno, cf. YATES, Frances. *El Arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005.

[7]A Obra é constituída em etapas. Para alguns essas etapas eram a calcinação, a dissolução, a separação, a conjunção, a putrefação etc.; outros entendiam como movimentos primordiais da matéria: *nigredo, albedo e rubedo* (HARPUR, 2010, p. 222).

[8]Harpur não deixa despercebida a relação entre arte e alquimia. No mesmo livro, há um trecho que vale a pena transcrever: “Supongo que los artistas entienden mejor la alquimia, la larga lucha contra los materiales indómitos, la fusión de sujeto y objeto en el fuego de la imaginación, el reflejo sincrónico de los mundos interior y exterior. Pero todos somos conocedores de la desesperación plomiza, de los cambios de humor caprichosos y mercuriales, de la rabia sulfúrica, de fijaciones bloqueadas y volatilizaciones maniacas, de la negrura de la depresión y de sueños de animales lacerantes, de blancas damas reveladoras y de un sabio niño dorado, el *filii philosophorum*, hijo de los filósofos, que es otro sinónimo de la Piedra” (2010, p. 236).