

FRAGMENTOS DO ROCK: LEITURA DE UM LIVRO EM COMPOSIÇÃO

Simone de Paula

Resumo

Este artigo visa tratar de dois temas: a escrita, com seus biografemas, e a música, lá onde ela silencia, no neutro da pausa.

O livro ‘A Visita Cruel do Tempo’, de Jennifer Egan, que nos servirá como objeto de análise, se tece como uma composição entre narrativa e música, nos levando a experimentá-las através do tempo que marca a vida dos personagens.

O referencial de sustentação teórica se concentra em Roland Barthes, autor que na extensão de sua obra, discutiu os pontos de interesse deste trabalho.

As questões de tradução não são de nosso interesse, pois o que importa aqui é a transposição daquilo que se vale de palavras para ser dizível, e não o aspecto técnico da passagem de um idioma para outro.

Palavras-chave: escrita, pausa musical, silêncio

A Visita Cruel do Tempo

... aquilo que o fantasma impõe é o escritor tal como podemos vê-lo em seu diário íntimo, é o escritor menos sua obra: forma suprema do sagrado: a marca e o vazio. (BARTHES, 2017, p. 92).

O que ainda resta dessa figura chamada ‘escritor’, que já figurou entre os índices de desejo dos jovens? Barthes se interroga sobre isso. É uma questão de decadência, ou se trata de um deslocamento, produzido no próprio movimento do tempo, que rotaciona os costumes em torno da mesma intenção de colocar sentidos e valores no espaço, em algo que opera apenas sobre o desejar? É um fantasma por que é um resto do morto ou por se tratar do espectro de fantasia, através da qual, aqueles (aquilo) que escrevem se manifestam?

O livro ‘A visita cruel do tempo’, de Jennifer Egan (escritora norte-americana), traz essas questões na própria história apresentada, enquadradas no campo musical. São pertinentes na observação crítica de um acessório cultural, que perde seu espaço de expressão: a cena rock’n roll e a indústria musical das últimas décadas do século XX. Mas também serve na investigação do ato da escrita, provocando quem se vale desse ofício a exercitar um novo jeito de transitar por modos e meios de produzir e atingir o mundo. E é o que ela constrói nessa obra.

Jennifer Egan faz ‘A visita cruel do tempo’ num intervalo criativo. Ela tinha terminado um longo romance histórico - Praia de Manhattan -, estava esgotada e praticamente bloqueada para continuar escrevendo. Resolve então trabalhar nesse livro para poder soltar o que tinha ficado preso no trabalho anterior. Resultado: um livro que não se enquadra facilmente em um gênero específico e ganhador de muitos prêmios, incluindo um Pulitzer.

A autora, que já vinha marcada pela escrita de romances e contos, parece fazer esse livro como uma coleção de textos que podem dialogar um com o outro, ou não.

Eu queria evitar centralidade. Eu queria polifonia. Eu queria um sentimento lateral, não um sentimento progressivo. Minhas regras básicas: cada peça tem de ser muito diferente, a partir de um ponto de vista diferente. Eu realmente tentei quebrar essa regra, mais tarde; se você criar uma regra, então, você deve quebrá-la! (EGAN, 2018)

A escolha por recusar uma narrativa onisciente, que explica tudo, trocando de cena e de voz, oferece uma interioridade mais profunda, permite uma leitura sem a tarefa de continuidade tediosa dos romances mais formais, com um avanço do enredo no destino dos personagens. A natureza fragmentária do texto representa os ritmos de dissolução das identidades de um povo que parece não saber mais quem é, uma sociedade que se vê confusa sobre como manter o que já não está mais lá, com a inevitável passagem do tempo.

O tempo é o personagem principal do livro, e com ele a música faz par. Ela o acompanha no campo cronológico, com as mudanças que as tecnologias trouxeram para a indústria musical, e também nos momentos oportunos, no tempo subjetivo, o que a música diz para cada um que se atrela a ela como índice de identidade.

Eu não sinto o tempo como linear. Eu experimento-o em camadas que parecem coexistir...Uma coisa que facilita esse tipo de viagem no tempo é a música, é por isso que eu acho que a música acabou sendo uma parte importante do livro. Também

eu estava lendo Proust. Ele tenta, com muito sucesso, em alguns aspectos, captar o sentido da passagem do tempo, a qualidade da consciência, e as maneiras de contornar a linearidade, o que é o estranho flagelo da escrita em prosa. (EGAN, 2018)

Quando nos revela isso, o fantasma do Escritor do passado, o nome que carrega a obra, aparece. Dele ela não quer uma transferência de status, mas o traço: o tempo. Tempo com o qual se faz memória, tempo imprescindível para a música.

Egan brinca com a cronologia, não seguindo a linearidade e colocando em cena o insabido da vida e do destino dos viventes. E mais, ela tende a trabalhar no tempo presente, focando nas ações que se passam na cena. Cabe aos personagens refletir sobre o que vivem no momento presente: se são conseqüências de atos passados, ou não. O tempo que participa da narrativa está lá, justamente porque só existe enquanto conta algo. Ele conta enquanto diz - na escrita e na leitura -, e conta porque faz marca cronológica - escritura?

Tendo como pano de fundo a cena rock'n roll americana, a história de algumas pessoas é contada no decorrer de 50 anos, através de treze capítulos. Vemos esses personagens no presente, passado e futuro, mas com uma linha do tempo caótica, ou melhor, caleidoscópica. Egan, porém, insiste em trabalhar com várias camadas de informações, exigindo não apenas que o leitor trabalhe com ela, mas que também tenha um repertório prévio, que colabore na percepção de todos os tons que aparecem. É uma composição a quatro mãos.

Cabe ao leitor montar o quebra-cabeças do que vem antes e depois, ou o que pode ser simultâneo, acontecendo num mesmo tempo e em espaços diferentes. E mais, o modo de escrita permite que essa invenção do leitor não precise ser provada, confirmada, pois funciona como uma fantasia onírica, onde tudo vale. E, como pensa Roland Barthes (a propósito de sua análise sobre o romance *Sarrasine* de Balzac), faz o leitor '*levantar os olhos*' (2012,p.26) sair da narrativa, carregar o Texto, imputar ele mesmo, seu repertório particular, seja do que sabe, do que gostaria que fosse, ou ainda, os julgamentos morais que o censuram enquanto sujeito, revelando o avesso dos seus desejos.

Com esse jogo, a escritora evita emitir juízos de valor, estabelecer causa e conseqüência, criar o modelo moral que atribuiria sucesso ou fracasso a cada um deles. Ela joga entre destino e livre-arbítrio. Os próprios personagens pensam ter escolhido bem quando são bem sucedidos, e escolhido mal quando são fracassados. Porém, um personagem com uma vida que parece fracasso total, pode ter sua história revertida em outro capítulo, negando

que há uma determinação fixa para o destino de cada um, quando se está caminhando por uma das margens sociais.

Ela opera com os discursos, sacudindo as certezas que estariam do lado ideológico. Promove giros dos discursos oferecendo alguma nova possibilidade, uma *Vita Nova* ao personagem, ainda que por um instante, por um incidente improvável. E, apesar de tudo isso, o inegável se apresenta: a ruína chega para todos; é próprio da decadência que acompanha a passagem do tempo.

Egan experimenta um exercício de biografemática, focado nos detalhes, na potência do que é ínfimo na vida dos personagens. É na insignificância que aparece a abertura necessária para a criação de algo que merece ser contado.

Ela narra cada um dos capítulos-contos de uma forma: com uma ou mais vozes, deslocando sujeitos e personagens, mesclando núcleos, fatiando memórias e convertendo-as em lembranças particulares, não compartilháveis, que não podem fazer coro, são singulares. Surpreende o leitor, que não sabe o que esperar quando conclui um capítulo e passa para o próximo. É tranquilamente possível ler fora da ordem estabelecida pela autora, pois as histórias são independentes e não exigem continuidade. A costura é a própria leitura.

Nas artes, música e literatura se desenrolam em uma espécie de linha do tempo. Não apenas diacrônica, em que é preciso vir um elemento depois do outro, mas também no eixo da sincronia, em que para cada palavra, ou melhor, significante, existem inúmeras possibilidades significativas. E o que é a partitura senão algo próximo a isso? Na execução de uma peça musical, o texto existe no desenrolar das notas grafadas na partitura, e tocadas nos instrumentos. Com o que se toca a cada instante, nessa coleção de sons, cria-se uma melodia.

Na escritura temos alguns poucos elementos, letras, notas, ou mesmo objetos pulsionais - com os quais a psicanálise pensa nossos modos de gozo e prazer. A cada grifo, toque ou afeto, os elementos se montam em uma cena diferente, que carrega a estrutura como estilo. São situações ocasionais, sem planejamento, que garantem grandes movimentos na vida, mas que nos fazem encontrar o inesperado. E Egan nos oferece isso na trama que monta para seus personagens. O efeito provocado tira o leitor das próprias certezas, construídas na retórica de sua vida, e apresenta Outro panorama. Tudo é contado apenas como acontecimentos. Da voz de Barthes ouvimos que “texto sempre se articula sobre códigos que não esgota.” (2012, p.150). Os códigos precedem, antecedem, sucedem, estão lá, disponíveis, formando e reformando as construções discursivas, a partir do coletivo ou do particular.

Barthes, quando trata da divisão das linguagens, aponta condições do discurso, que se mostra unitário, um código de escuta para o consumo: o leitor toma a obra como um todo, e

faz as considerações necessárias para essa apreensão. Por outro lado, há um discurso que toma a obra como fragmentada, ou melhor, a fragmenta a cada possível intervalo, para se embrenhar no prazer de acessar seus códigos particulares, idioletos, produzindo algo além do consumo possível estabelecido na leitura.

Esse livro exigiu um planejamento significativo, uma estrutura organizadora referencial para formar essa prosa. Usando significantes musicais, nem sempre escritos, mas inscritos na tessitura da obra, Egan nos oferece um ambiente musical, nos colocando dentro da produção, não apenas sonora, mas do modelo industrial em que o campo da música se desenvolveu no século XX, e no processo tecnológico em que se disseminou neste início do século XXI. Isso se mostra não apenas na história, que se passa nesse cenário, mas também na forma estruturadora do texto e do livro: da nostalgia de ouvir um *long play* na juventude à dispersão dos aplicativos, com quantidade infinita de músicas, nos consoles pessoais.

A crítica de Barthes sobre a condição de uma narrativa, que se sustenta mesmo diante da simulação de descontinuidade, se enquadra aqui. Evidentemente as experimentações de escrita na obra são utilizadas no limite da compreensão do que aquele recorte na história universal, e particular, permite.

Eis um estado muito sutil, quase insustentável, do discurso: a narratividade é desconstruída e a história permanece no entanto legível: nunca as duas margens da fenda foram mais nítidas e mais tênues, nunca o prazer foi melhor oferecido ao leitor - pelo menos se ele gosta das rupturas vigiadas, dos conformismos falsificados e das destruições indiretas. (BARTHES, 2013.p.15)

A escritora consegue disfarçar o trabalho de organização preciso que ela tem, mantendo sob controle as situações que faz caminhar em paralelo, mesmo que não se expressem assim no tempo da história. É uma *ruptura vigiada*: a suspensão do leitor é calculada, programada, mesmo produzindo o prazer da surpresa. Ainda assim, os efeitos experimentados valem a operação feita por Egan, afinal, ela se propôs a contar uma história, se divertindo ao fazê-lo, tendo o prazer de escolher como jogaria com as inconsistências na dinâmica da obra, mas gozando de controlar essa operação.

O livro é tratado como um disco: contém 13 capítulos separados em 2 partes, fazendo clara referência a um LP de vinil, modelo de mídia padrão nos anos 1970 e 1980, época em que se passa um período da história que lemos em ‘A visita cruel do tempo’.

A parte A tem 6 capítulos, que tratam do passado dos personagens. Eles podem, ou não, se cruzar, ou ainda compartilhar uma mesma história. Entram em cena e saem, como uma

música começa, termina e depois vem outra. No chamado lado A de um disco, comumente também temos 6 faixas, e essas trazem o estilo esperado pelo público, com um apelo maior e comercialmente mais consumidas. Já na parte B do livro, os 7 capítulos restantes contêm mais surpresas, mudanças não só de temporalidade, mas também experimentações de escrita. O lado B de um disco de vinil, que tem 6 ou 7 faixas, é justamente aquele que traz as músicas que são consideradas mais autorais, alternativas, o *lado oposto*.

Sobre algumas experimentações de escrita da parte B, temos no capítulo 9, o personagem que relata o acontecimento que o levou à cadeia, ao mesmo tempo em que faz notas de rodapé com informações do que estava acontecendo no mundo naquele período, tratando o texto como uma espécie de trabalho acadêmico.

A *tmese*, operação que separa dois elementos de um vocábulo e inclui um terceiro termo como intermediário, é o que parece ter sido feito nesse capítulo. Porém, não apenas no momento da leitura, pois a forma escolhida para impor isso, obriga o leitor a fazer essa cisão e se incluir no espaço vazio entre as duas narrativas simultâneas.

... a *tmese*, fonte ou figura do prazer, põe aqui em confronto duas margens prosaicas; ela opõe o que é útil ao conhecimento do segredo e o que lhe é inútil; é uma fenda sugerida de um simples princípio de funcionalidade; ela não se produz diretamente na estrutura das linguagens, mas apenas no seu momento de consumo. (BARTHES, 2013. p.17)

O texto, que poderia ser concomitante, alinhavando a descrição da lembrança dos fatos abordada pelo personagem – um elemento - e a situação política que acontecia naquela ocasião – outro elemento -, não funciona assim. Primeiro, Egan separa bem definidamente cada um deles, com uma linguagem diferente, são duas vozes bem distintas – as memórias se apresentam na forma mais coloquial, e as informações do contexto mundial são descritas no modelo do texto científico. Além disso, na diagramação das páginas, a narrativa pessoal aparece na parte superior e a situação política na parte inferior, como informações adicionais, notas de rodapé. Aparentemente ela faz a *tmese* não com uma palavra, mas com o capítulo todo, em cada página. E, o terceiro termo, que ao separar se inclui, nada mais é do que a ruptura de assuntos que não têm nada a ver um com o outro nessa parte do livro, porém, os reúne, os associando sem que se saiba o porquê. Esse vazio que se abre, em que o leitor tenta se colocar, para dar algum sentido ao que ele está experimentando ali, não é possível preencher. Vemos uma habilidade interessante de deixar um vácuo impossível de ser apagado,

É próprio das narrativas ficcionais incluírem elementos que serão necessários para a história. Porém aqui, do modo que foi construído, não se sabe onde aquilo vai dar.

São duas linguagens convivendo ao mesmo tempo, exigindo do leitor permanente deslocamento de corpo-mente, para tentar acompanhar o que se passa. Há prazer, aborrecimento e angústia em tentar apreender o conteúdo inscrito por trás da forma que causa estranhamento. Não se trata de um texto de identificação, que cause conforto na leitura, mas é incômodo, arranha o sujeito que parece precisar passar por ali para seguir adiante. E não acaba por aí, existem cacos dessa história espalhados pelos outros capítulos anteriores e posteriores, que vão se encaixando na composição que deve ser feita para esse personagem. Podemos pensar numa espécie de pastiche, que opera com colagens para compor, e ao mesmo tempo escapar, de uma fixação do discurso completo e acabado.

No capítulo 10, que se chama ‘fora do corpo’, a opção é usar a segunda pessoa como sujeito da escrita, marcando o duplo, a divisão do eu. Egan joga com essa faceta de descolamento no personagem, porque narra em segunda pessoa, como se ele estivesse em permanente diálogo com si mesmo e um Outro, a duplicidade explicitada, a alteridade na voz do eu, o Tu tão difícil de se manifestar no texto. É interessante, que nesse mesmo capítulo, o personagem Rob tem uma mania, própria de jovens que brincam com a linguagem para tentar criar um estilo próprio, uma identidade, um eu, um idioleto. A proposta de Barthes sobre o idioleto é a distinção da posição do sujeito na particularidade de sua fala em relação à língua comum em que se comunicam os outros, que operaram com socioletos. O personagem escolhe falar apenas com duas palavras, montando as frases de dois em dois significantes, completas na incompletude, buscando dizer tudo com o mínimo, mas deixando sempre algo fora do dizer. Essa escolha é apontada pela personagem coadjuvante, Sasha, de quem ele é mais próximo, e qualificada por ela como um estilo pessoal que ele usa para marcar a diferença dele em relação ao grupo.

O 12º capítulo, que será melhor desenvolvido mais adiante, é escrito através de slides de uma apresentação de powerpoint, que são utilizados como um diário. Nele, além do universo mais infantil e familiar, a brincadeira é com o tema do encerramento.

Seja na suspensão do som (em uma música), ou na imagem com a palavra FIM (em um filme), Egan provoca o *ainda não*, o *quase*. Nos dá um bis, um restinho, um rabicho, que nos faz mergulhar na fruição: um tanto a mais, mais ainda, *encore*.

O último capítulo, o de número 13, parece retomar ao primeiro, como num círculo (uma bolacha de vinil), com repetições infinitas. Voltam também as incessantes metáforas musicais. Quando termina o disco, começamos a ouvi-lo novamente. Aqui, as referências são

especialmente ligadas às mídias, que suportam a música nesse novo século. Desta vez, retorna o personagem que abriu o livro e não tinha mais sido citado. Conectam-se Sasha e Bennie de outra forma (os dois personagens que mais aparecem no livro), através de um terceiro, o personagem Alex. Ele, um jovem adulto, que já apresenta todos os traços de falência que vimos acontecer com os outros personagens no decorrer do romance. Egan neste capítulo propõe um futuro, 2025, é uma aposta que pode, ou não, se confirmar. E ainda vem carregado da mística sobre o 13 - especialmente para a cultura norte-americana, onde esta história basicamente acontece - sorte ou azar?!? Era bastante comum, a faixa de nº 13 dos LPs, aparecer como a faixa bônus, faixa secreta, causando o gozo do *encore*.

Ainda que essa apresentação de alguns capítulos sugira uma organização compreensível do conteúdo que está em cena, a escrita no livro não se apresenta da mesma forma. Evidentemente, os códigos são de domínio comum, mesmo com um léxico próprio do campo da música da época em que tudo acontece. Porém, os efeitos produzidos no leitor, que se passam no ato da leitura, parecem se dispersar. Enquanto uma consciência vai tomando conta do que se lê, algo vai escapando, nesse mesmo instante em que se lê. Essa condição fugidia do sujeito provoca a tentativa de uma reprodução sintética do que foi absorvido no processo, uma espécie de controle sobre o escorregadio no Texto.

Quando se fala, especialmente na tentativa de compartilhamento de algo, diferentemente da escrita, as possibilidades de experimentações são mais reduzidas. Tentando capturar os efeitos causados, ficamos repetindo, revivendo os capítulos, para ter o gozo da surpresa da primeira vez. O Texto só é vivido durante. Fora do ato mesmo, todo o resto é tentativa de recuperar o que já foi perdido.

Esses exemplos de capítulos nos mostram uma escrita na visada do que Barthes propôs como o biografema. Os personagens aparecem por traços da sua história, mais do que situações que deveriam ser contadas. Fato e detalhe subjetivo estão trançados na narrativa. Ao mesmo tempo, soltos num espaço sideral, descolados de um grande acontecimento em torno do qual aquela vida tenha girado. Essa escolha por pinçar apenas detalhes curiosos, que pouco importam, mas fazem toda a diferença, talvez seja justamente o que desperta os personagens em direção ao que escapa a eles mesmos. Não se conhecem, não se sabem, não se definem. E a forma de escrita, parece carregar o mesmo, com essa analogia com um disco, que pode não ser percebida pelo leitor. Não faz falta saber ou não disso, mas desperta o prazer da investigação por mais pistas.

O capítulo 12

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. (FREUD, 2000)

A escolha pelo capítulo 12, de ‘A visita cruel do tempo’, se justifica pelo elemento surpresa que ele provoca. É o Texto mostrando que a qualquer momento pode tirar o leitor do seu lugar. Normalmente é o capítulo mais comentado nas críticas e resenhas do livro.

O estilo escolhido pela escritora marca o corpo, que é chamado a participar mais ainda da leitura. Somos obrigados a virar o livro na horizontal: o chamado formato paisagem – termo que remete à fotografia - nos programas de edição de texto digitais. Esse elemento traz a conotação com a tela de computador e leva o leitor a misturar as mídias - os objetos livro e tela se encontram sem aviso prévio. Hipertextualidade, hipermedialidade: composição e mixagem são o lema que guia essa narrativa. Quando estamos pensando em tela, estamos no campo visual – escópico -, que direciona o olhar. E o texto, carrega a voz.

Com isso, podemos então destacar dois objetos pulsionais caros à psicanálise: olhar e voz, com as quais os sujeitos criam, inventam modos de prazer e gozo que passam pelo corpo erótico, ou melhor, que constituem a erótica do corpo, descolados dos índices da necessidade orgânica.

A inserção de personagens inesperados em cenários improváveis, fazendo um rasgo na narrativa, exige que a leitura, a princípio, se descole completamente do que foi consumido até o momento em que viramos a folha e nos deparamos com uma nova diagramação. Apenas na terceira página, descobrimos que já conhecemos alguns dos personagens daquele universo.

Temos aqui Alison, filha de Sasha e Drew, irmã mais nova de Lincoln. Alison é a voz principal da narrativa. Porém, através da sua composição, ela dá voz aos outros membros da família, fala por todos, mesmo tentando apresentar cada um como se fosse outro.

Trata-se aqui de um diário, mas que é feito através de uma apresentação de powerpoint, com slides, e não ‘escrito’, como normalmente imaginamos. O estranhamento proposto anteriormente, com a forma de diagramação do texto quando o capítulo se inicia, não traz a reflexão sobre o suporte escolhido pelo personagem para um diário. A partir da fala de Sasha, mãe de Alison -“por que você não tenta escrever para variar um pouco?”- o campo visual se acende, dando foco em outro sentido. Somos lançados a um anacronismo, uma

supremacia do conteúdo sobre a forma. Nesse ponto, o leitor é coagido, levado a pensar no que não tinha pensado, obrigado a ver. Por se sentir visto pela imagem, que previamente construiu no seu campo imaginário, se fixa no significado do que É um diário. Alison transgride, subverte a regra, e faz de seu ppt um diário. O leitor: ficou preso no conceito. Barthes é certo sobre isso:

O discurso enclítico é um discurso conforme à doxa, submisso aos seus códigos, que são eles próprios, as linhas estruturantes da sua ideologia; e o discurso acrático enuncia-se sempre, em graus diversos, contra a doxa (qualquer que seja, será um discurso para-doxal). (BARTHES, 2012, p.128)

O mundo da tecnologia baseada nos computadores, já tinha sido apresentado ao leitor, tanto nos programas de gravação e mixagem de som, como celulares e mensagens instantâneas citados no enredo. Aqui é a vez da produção de texto. O Powerpoint, geralmente usado em aulas e palestras, é um programa que faz parte do chamado pacote Office, de uma gigante da área da computação, a Microsoft. Ao lado do Word, programa para textos e documentos, e do Excel, programa para planilhas e tabelas, são as ferramentas básicas dos escritórios em todo o mundo. A linguagem profissional invade as casas e também o novo modo com que os jovens operam sua comunicação. O capitalismo é bastante discutido no texto de Egan, bem como o avanço do tempo e quais marcas isso denota. Portanto, essa escolha, me parece dizer muito mais do que apenas uma forma mais sintética com que os jovens produzem suas subjetividades.

No campo escópico, o olhar é recortado nas imagens que se lançam através do diário de Alison Blake, uma menina de 12 anos que nos mostra o universo no qual ela está se constituindo. A relação com os pais e o irmão, o ambiente em que vive, e também o passado, tanto nas histórias conhecidas e secretas dos pais, como suas próprias lembranças, que lhe escapam durante essa passagem da infância para a adolescência, e a levará para uma nova posição subjetiva.

Ela não se furta de experimentar os inúmeros formatos que o programa lhe oferece. Usa formas geométricas, cores, destaques nas letras. Ela compõe seu diário como se estivesse em um caderno físico, mas aqui, ela apenas clica, usa os elementos da biblioteca disponível no programa. O corpo produz menos, consome mais. Isso nos leva a pensar nessa construção do imaginário na vertente do olhar, que procura menos e se oferece mais a reproduzir o que já está ofertado previamente. A transgressão aparece no desejo em confrontar a figura materna,

como vimos, porém, a disposição à servidão se mostra na utilização do que se encontra na ponta dos dedos. Essa questão da servidão apenas será levantada aqui, pois essa pesquisa não contempla o desenvolvimento disso. Porém, se escolhe apresentá-la, porque faz parte da constituição do imaginário, que se coloca do lado do que estabelece o campo dos sentidos e das identidades.

O irmão Lincoln, garoto de 13 anos, com autismo leve, que está completamente siderado pelas pausas no rock'n roll, desperta um interesse particular em Alison. Ela o copia, se encanta, faz mediação entre o pai e ele, enfim, ele se destaca no diário dela. Essa lupa que se coloca nele, nos servirá como entrada para o campo invocante, mais adiante.

O título do capítulo - **Grandes pausas do rock and roll por Alison Blake** -, remete a um biografema do irmão. Através deste personagem, Egan mergulha mais ainda na lógica do biografema. A escritora vem fazendo isso nos capítulos anteriores, mas aqui, especialmente com a fixação que o tema tem para o jovem, cuja condição - levemente autista - não escapa a tal aspecto comportamental, podemos notar o que um detalhe, tomado como abertura para um encadeamento livre do pensamento, pode oferecer: no caso de Lincoln, a sideração no tema da pausa; e nos outros membros da família, um enigma indecifrável sobre o que o faz se fixar.

Pensamos o biografema como um pequeno detalhe de um indivíduo, através do qual pode-se dizer muito ou nada sobre ele. É a evocação por meio de um detalhe revelador ou distanciador de uma singularidade. O biografema não se define, é escorregadio, não adere à imagem, ao sentido. Para Barthes, “o biografema (veja-se SFL, 13) nada mais é do que uma *anamnese factícia*: aquela que atribuo ao autor que amo.” (BARTHES, 2017. p.126)

A propósito do Biografema, vale aqui uma pausa. Barthes nos oferece esse conceito da mesma forma com que ele o define: fugidio, algo na linha do traço. Uma identificação que aparece sem que se intente isso, numa dimensão distante das marcas de identidade. Isso nos convém, a começar pela própria escritora. Nos dois livros citados neste trabalho, Praia de Manhattan e A visita cruel do tempo, notamos algo que se repete: tempo (romance histórico e passagem no tempo na vida de um grupo de pessoas) e da música recorrentemente citada nas obras. Mais do que escrutinar a biografia de Egan, apenas nos divertimos com esse ponto que se repete, se insere na obra. Podemos extrair esse biografema. Com alguns personagens, é Egan que faz isso. Benie, por exemplo, tem a imagem do disco de vinil como um traço. Mais do que o trabalho de produtor musical que o personagem tem, bem como a idolatria por essa mídia e o glamour que um LP já teve, é no detalhe que o disco insiste. Na juventude, no marcado corte de cabelo moicano, preto e cheio de gel fixador, claramente mostrando um LP na cabeça. Nessa época, ainda um jovem que queria fazer sucesso. Na vida adulta, o vinil se

desloca para a mesa de trabalho, preta laquada, brilhante, nitidamente tirando da cabeça e colocando ao alcance das mãos. Outro exemplo, no personagem Sasha e seus pequenos furtos. É quase um segredo, que ela se satisfaz mantendo à vista e ao mesmo tempo não dando importância. Na juventude, os furtos começaram quando estava longe de casa, sozinha na Itália. Depois, já adulta, quando trabalhava com Benie, e a coleção de peças recolhidas casualmente. Essa condição de capturar objetos volta mais velha, já casada e com filhos, nas esculturas de sucata que deixa espalhadas pelo deserto. Não tem uma grande marca na história do personagem, não define sua trajetória ou consequências para seu destino, mas imprime um traço distintivo, um modo de gozo particular e secreto, mesmo que deixado à vista, secreto até dela mesma, que não sabe dizer porque faz o que faz.

Essa questão se levantou justamente por esses elementos em destaque, pois um autor, assim como um biógrafo, pode escolher o que vale para configurar aquilo que ele quer apresentar.

A partir desse capítulo, o traço em Lincoln, explicita algo interessante do biografema, o seu caráter escorregadio, pois a própria mãe, Sasha, diz que a fixação do rapaz nas pausas das músicas é sua fixação daquele momento, que isso pode mudar. Ela mesma, capaz de entender isso, porque partilha disso.

Voltando ao capítulo 12, a linguagem de slides tem algumas exigências: poucas palavras, frases curtas, bullets que funcionam como lembretes, quebrando regras da escrita da narrativa convencional. Esse modelo se aproxima das dinâmicas da fala, e o ppt, é o programa de suporte visual em uma apresentação oral, na voz de um palestrante.

No caso do diário de Alison, em cada tela-página é colocado apenas o que é necessário para dar corpo a uma cena, que deve ser completada pelo leitor. As frases operam como reprodução de diálogos, entre aspas, na tentativa de fazer aparecer o Outro através das palavras dela. A escolha pela forma conota às gravações sonoras ou mesmo cenas de cinema. Ela coloca imagem e som, olhar e voz em cada slide que faz. E, como veremos adiante, não apenas no aspecto imaginário, com sentidos tranquilizadores para o entendimento do leitor, mas também com função simbólica, apenas para definir limites, bordas, formas para conter o absoluto do real de uma tela vazia, em branco (ou preto).

Na primeira página do capítulo, já vemos uma imagem de tela de um ppt. O formato traz o desenho das linhas de borda, formando um retângulo, que sabemos indicar um slide (um quadro). Porém, nele se apresenta algo como título. Se trata do título ou de um título? Há o número 12 e abaixo dele a frase/ nome – “Grandes pausas do rock and roll”. Porém, a assinatura/autoria é – “por Alison Blake”. Tudo isso dentro de um slide. Já estamos no diário

do personagem ou estamos no título do capítulo do livro? Quem escreve aqui, Egan ou Alison? O título seria 'Grandes pausas do rock and roll por Alison Blake', determinado por Jennifer Egan? Na cronologia da leitura, nosso raciocínio calcula: 'já que estávamos no capítulo 11, esse deve ser o 12'. Porém, não há elementos que sanem essa questão. Seria um híbrido, uma mescla de duas escritoras, de duas escritas - de Egan e de Alison? Se sim, 'ficção e realidade' se encontram, provocando uma deformação interessante.

Quando estamos lendo, ficamos imersos, siderados por uma voz que nos encanta, contando sobre uma vida paralela que nos apaixona. Evita nossa morte, como nos contos das Mil e uma noites. E, como as crianças e os poetas de Freud, a fantasia, ali, é realidade. Se nos dizem que uma menina de 12 anos é quem escreve, ela é a nossa autora, mesmo que no pensamento racional e objetivo, sabemos que se trata de Jennifer Egan. Porém aqui, não podemos ficar tão imersos. A escrita escapa das mãos da autora e da personagem, pertence a ambas e a nenhuma ao mesmo tempo. Para sair do paradoxo, o leitor tem que fazer uma escolha, usando uma doxa, um conceito seu, internalizado, para determinar o que aquilo significa, mesmo que não pense muito sobre isso durante a leitura. Aqui ela nos apresenta um *bug*, que na linguagem da informática é um defeito no software, que pode impedir a continuidade da leitura. Se não tiver o leitor, como executor da ação, não se sai do lugar. O texto está lá, estático, sem nenhuma significação. É preciso a leitura para torná-lo vivo novamente e fazê-lo rodar, funcionar.

A polifonia se apresenta, tanto nas diversas vozes que são pronunciadas: falas dos membros da família, de amigos, recordações, como nas formas geométricas e gráficos que são usadas na composição das frases, e extrapolam o limite das palavras. Os modos de comunicação através dos signos disponíveis, produzem uma composição refinada, mas que à primeira vista pode parecer apenas uma brincadeira com os recursos do programa. Em algumas telas, a forma geométrica está solta, sem sentido prévio, provocando enigma. Se assemelha a um slide preparado, mas não preenchido, deixado por fazer. O leitor busca por significação tentando enquadrar o que vê ao repertório conhecido da sua lógica de linguagem, tentando construir um dizer com algum sentido. Uma operação totalmente particular, em que o leitor mais uma vez é exigido a participar ativamente da construção do texto.

Não vou me deter em analisar cada um dos slides, detalhadamente, pois isso tomaria espaço demais nesse artigo. Não que esse capítulo não nos faça desejar o que fez Roland Barthes em *S/Z*, com *Sarrasine* de Balzac, mas isso daria uma tese.

Porém o leitor deste artigo é convidado a experimentar, sair desse espaço deste texto, se embrenhar no ícone abaixo, usar a tecnologia disponível e acessar, através desse QR Code um outro diário virtual, um blog que hospeda as imagens do capítulo trabalhado aqui.

Levante a cabeça! Olhe ali! Veja os slides de Alison Blake!



Mais um comentário nos interessa, ainda sobre este capítulo. Mais uma faceta do caleidoscópio do tempo. Já estamos próximos do final do livro, este é o penúltimo capítulo, e Egan traz personagens jovens, começando a vida e as escolhas, saindo da decrepitude na qual ela nos jogou anteriormente. Porém, é o capítulo em que mais aponta a questão de um final definitivo, usando os signos característicos de encerramento dos produtos artísticos, de forma deslocada, especialmente nas figuras da música e do cinema.

Anteriormente, a morte esteve presente no livro. Porém aqui, a morte é mantida sempre à sombra dos acontecimentos, como se nos observasse, esperando seu momento de entrar em cena.

O fim se propaga nas imagens do deserto, vazio e silencioso; nas conversas sobre o passado que não pode ser revelado, e por isso segue enterrado; na morte de Rob, amigo dos pais; e, claro, nas pausas musicais.

Durante muitas das 75 páginas do capítulo, o tema recorrente é a questão levantada pelo irmão Lincoln: as pausas do rock and roll. O grande barato do rapaz é contar quanto tempo um artista consegue segurar uma pausa sem que isso seja o verdadeiro final. Ele acredita que quanto mais longa a pausa, mais genial foi o músico. O fim já se anuncia na pausa, mas ele ainda não é definitivo, ainda que, antecipadamente, já se revele.

E, no caso do cinema, além de brincar com o slide totalmente preto, em referência direta à tela de projeção de um filme, ela termina o capítulo com outro quadro com a palavra FIM, recurso usado em filmes antigos. Aqui, não ficamos tão suspensos, pausados, como no título do capítulo. Já nos acostumamos com a linguagem e nos parece mesmo ser a 'produção de Alison Blake', mesmo sem assinatura. Mas a grande sacada, como nas pausas perseguidas pelo personagem Lincoln, é que não se trata nem do final do livro, nem do final da história

daqueles personagens. Há ainda o último capítulo, e nele, mesmo que essa família não retorne, a mãe, Sasha Blake, é relembrada, trazida à cena por outros personagens, não em presença, mas em lembrança.

Alison parece não dizer sobre si, apenas sobre aqueles que vivem sob sua observação. Eis a metalinguagem: alguém escreve sobre outros. E mais, os cacos recolhidos das pessoas apresentadas pela jovem, podem ser justamente algo de si que só pode se revelar através do que conta dos outros. Mais uma vez autora e personagem se fundem, só que agora, na própria personagem.

O fim definitivo não chega, sempre é tempo de retornar de algum ponto. Inclusive, esse é justamente o tema do último capítulo, o retorno. Retorno do personagem Alex, do primeiro capítulo, retorno do músico Scotty aos palcos, retorno do sucesso de Bennie como produtor musical e, durante o retorno para casa, a nostalgia de um passado que não existe e nem existirá mais na vida deles – Bennie e Alex - através da recordação de Sasha e a visita ao antigo apartamento dela, na esperança de encontrá-la. Estaria Egan fazendo uma homenagem a Marcel Proust, que dá o título de ‘O tempo reencontrado’ ao último volume de sua obra-prima, ‘Em busca do tempo perdido’? Já sabemos pela boca da autora que essa foi a leitura que a acompanhou durante o trabalho em ‘A visita cruel do tempo’.

O silêncio da pausa

“Assim como do fundo da música
 brota uma nota
 que enquanto vibra cresce e se adelgaça
 até que noutra música emudece,
 brota do fundo do silêncio
 outro silêncio, aguda torre, espada,
 e sobe e cresce e nos suspende
 e enquanto sobe caem
 recordações, esperanças,
 as pequenas mentiras e as grandes,
 e queremos gritar e na garganta

o grito se desvanece:

desembocamos no silêncio

onde os silêncios emudecem.” – Silêncio, Octavio Paz

Num romance tão recheado de referências e significações sonoras e musicais, trazer no personagem Lincoln a questão do silêncio é mais uma das boas sacadas dessa obra. O sujeito, aquele que se mostra como efeito da relação entre dois significantes, conceito que se referencia à psicanálise de orientação lacaniana, e que faz eco com o pensamento pós-estruturalista francês, é bastante pertinente de ser destacado. É justamente o sujeito que se revela diante do que Lincoln causa, com seus acessos repetidos e apaixonados pela suspensão do som. A pausa, que ele tanto eleva, é justamente aquilo que faz os outros personagens falarem de algo além deles mesmos. Traz abertura.

Colocar uma lupa aqui é como abrir um buraco para olhar mais de perto o campo psíquico, não apenas das relações e subjetividades, mas especialmente no advento dos seres falantes.

O conceito de Neutro em Barthes nos auxilia a pensar essa questão:

Sabe-se que em música o silêncio é tão importante quanto o som: ele é um som, ou ainda, ele é um signo. Encontramos aqui um processo que me impressionou já em *O grau Zero* da escrita e que a partir de então se tornou idéia fixa: o que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo. É o que ocorre com o silêncio: quer-se responder ao dogmatismo (sistema pesado de signos) com alguma coisa que burle os signos: o silêncio. Mas o próprio silêncio assume a forma de imagem, de postura mais ou menos estóica, “sábua”, heróica ou sibilina: é uma pose – fatalidade do signo: ele é mais forte que o indivíduo (BARTHES, 2003, p.58).

Com o Neutro, Barthes propõe não uma indiferença, mas burlar o paradigma, escapar do binarismo, da insistência da oposição entre termos. Seria a lógica do *nem/nem*, ou seja, nem isso, nem aquilo, mas ainda assim, algo que se busca. É a tentativa dessa escapada da cristalização através de uma palavra, definitiva pelo simples fato de ser colocada como uma determinação, um nome operador de um sentido, mesmo que pela sua oposição. O silêncio se apresenta como o Neutro para a música como o *punctum* se apresentaria na fotografia. É o burquinho através do qual posso ver o que não se dá a primeira vista. E é com esse referencial, que podemos acompanhar essa especificidade apresentada aqui.

Se Lincoln encontra seu prazer/gozo nas pausas, parece que ele levanta uma possibilidade do encontro com o neutro. Isso se caracteriza pelo fato das pausas serem diferentes a cada canção, não sendo determinadas por uma duração única, já oferecendo uma escapada da transformação da pausa em signo, cristalizando-a, sob o nome de pausa. Além disso, na experiência subjetiva à qual somos expostos ao ouvir uma música, o tempo que parece se colocar nessa vivência é particular e exclusivo de cada vez que ouvimos aquela música. Não ouvimos a pausa do mesmo jeito. Ela se neutraliza, nos escapa, porque não está dentro ou fora da música, apenas operando na borda entre esses dois pólos, e se modifica a cada vez que ouvimos aquela peça. O rapaz parece sacar isso, talvez pela posição primária com que lida com os aspectos psíquicos. Com isso nos revela algo extraordinário, que é poder sustentar o frisson da espera, sem duvidar do gozo que obterá. É um não saber que se sabe.

A constituição do sujeito se dá em relação ao grande Outro. Par, que acrescido de um resto, é formador do fantasma: fantasia primordial com a qual ‘produzimos’ nossa realidade. Isso se dá a partir da relação mãe-bebê, em que o segundo se atrela a uma palavra, ou som, da primeira; palavra essa que tem a função de causar uma interrupção de um grito gutural, primordial, de natureza instintiva que todo vivente carrega. Para ouvir, é preciso uma interdição, um silêncio que proporcionaria esse movimento em direção a um significante, que venha no lugar do espaço aberto, quando o silêncio é ouvido. Essa operação subjetiva é que levaria um ser vivo a se tornar um ser falante. Silenciar o grito é o início de um processo que inclui a voz, uma das faces do chamado objeto a: objeto suposto, colocado no lugar do vazio humano, visando, através de um significante, suturar os buracos da tessitura do corpo erótico, oferecendo formas de gozo e prazer.

O ser que espero não é real. Assim como o seio da mãe para o bebê, ‘eu o crio e o recrio sem parar a partir da minha capacidade de amar, a partir da carência que tenho dele’: o outro chega onde eu o espero, onde eu já o criei. E se ele não vem, alucino: a espera é um delírio. (BARTHES, 1990, p. 95)

É no curso do discurso amoroso que essa operação se desenrola, como Barthes bem observa no fragmento acima, apontando de forma precisa a condição do objeto a, que nem é um objeto, nem a falta desse, mas um neutro que se faz delinear a cada experiência de encontro ou desencontro. Isso que foi tocado na citação acima está justamente na pausa que Lincoln toma para si, como sua, seu objeto.

Desde bebês, nos alienamos a um Outro, que faria a função de interditar aquele grito, colocando uma palavra no seu lugar, o transformando em chamado, com um destinatário no horizonte. Porém, para que essa palavra entre ali, com a condição especial de um significante, um operador funcional de linguagem, é preciso uma escansão, um intervalo, uma separação naquele som ininterrupto do grito. A partir daí, o bebê se mistura às prosódias da voz materna e as habita pelo tempo necessário para que ele perceba a diferença entre sua lalação e a da mãe, entre a sua voz e a voz materna, criando margens na antiga unidade fusional, promovendo uma separação: a dinâmica alienação / separação que acompanha os processos do circuito pulsional no funcionamento psíquico.

A partir da escuta na clínica psicanalítica, percebemos que a voz, enquanto uma face desse objeto a, estaria mais próxima ao inconsciente, produzindo efeitos diferentes do olhar – outra face desse mesmo objeto a. A voz entra sem pedir licença, assim como o silêncio se dá sem controle. No aparato corpóreo - orelha / ouvido - há uma dificuldade em saber como fechar esse orifício, como limitar um buraco que parece permanentemente aberto. Fazer silenciar é um ato de fechamento. Na voz de Kovaldoff, “esse silêncio revela a voz inaudível da ausência, que recobre o estrondo ensurdecedor das presenças.” (2003a, p. 69)

O silêncio estaria antes, durante e depois do som. Porém, só é notado quando aparece durante, nessa forma de escansão. É bastante interessante Egan colocar a questão do autismo nesse ponto, para falar da questão da pausa, do silêncio. Estudos sobre o autismo apontam que essa operação de limite ao grito, esse intervalo silencioso necessário, geralmente não funciona bem nas crianças do chamado espectro autista. Porém, justamente quando Lincoln encontra o silêncio na pausa, ele ali se fixa, num processo de elaboração e simbolização fundamental para seu desenvolvimento.

Não há som se não houver silêncio. E não estamos falando da materialidade real desses processos, pois o silêncio e o barulho são antes uma condição interior de apropriação desses estados em cada um de nós, na particularidade da nossa constituição. É no processo do sujeito em relação ao Outro e à linguagem, que se dará através da construção de um corpo erótico, de prazer e dor, em que tudo isso se realiza. Não é simplesmente o ouvido que não se fecha enquanto órgão de escuta, mas é o escutador em nós que buscará seu tamponamento / escavação, verdadeiramente esculpindo um ouvido.

Essa operação se dá a partir da lógica das condições de linguagem, porque afinal, será que existe algo fora da linguagem? Ainda que pensemos no Real, esse é da ordem da natureza? No humano não há instintual, mas pulsional e isso está submetido à linguagem também, mesmo que fora das condições de sentido.

Voltando à literatura e o que ela pode nos oferecer como reencontro com a nossa estrutura que se organizou em torno de operações de linguagem, temos na linha do tempo, no eixo diacrônico, entre letras e notas, os intervalos necessários. Há respiros, pausas, que no desenvolvimento de uma produção, seja na fala, na leitura ou na música, nem percebemos, mas eles estão lá, mantendo a separação necessária para que as coisas não se misturem. Porém, a apreensão de um saber acontece de forma imediata, como um acontecimento único, operado no que se pode chamar de eixo sincrônico, aquele em que as coisas aparecem num golpe só, mescladas, fundidas, simultâneas. É a sobreposição que, sem a possibilidade de separação, causa angústia e impede que se materialize algo.

Já que estamos comentando tanto a psicanálise – campo caro a Roland Barthes - é importante novamente falar das produções oníricas, formações do inconsciente, que atravessam a fronteira para a consciência, deformadas, mas tentando revelar algo que estava submetido às proibições da censura. Elas viriam à consciência sem essa organização promovida pela separação, estariam num estado de simultaneidade. Em uma partitura, vemos de forma muito interessante como é possível ler nos dois eixos, o desenrolar das notas através das cinco linhas dos instrumentos.

Bem, em uma leitura sem a voz alta, poderíamos experimentar o mesmo processo de trabalhar com o desenvolvimento do texto e as múltiplas possibilidades de sentido em cada palavra. Mas não nos deixemos enganar, pois quando alguma coisa foge à harmonia, na música, ou uma palavra aparece com uma grafia estranha, ou num sentido bizarro, fazemos a pausa, paramos porque o que não encaixou bem no nosso imaginário, nos sentidos prévios que constituem a nossa fantasia de realidade, faz esse efeito de parada, nos obriga a pensar, como numa produção inconsciente.

... a escritura em voz alta não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais. A linguagem atapetada de pele, um texto que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem. Uma certa arte da melodia pode dar uma ideia dessa escritura vocal; mas como a melodia está morta, é talvez hoje, no cinema, que a encontraríamos mais facilmente. (BARTHES, 2013. p.78)

Incidentes pulsionais, é isso que se busca, o encontro com uma estranha familiaridade impensada. É isso que para, e ao mesmo tempo acelera, Lincoln. Ainda que uma

pausa possa parecer apenas isso, a condição com que o rapaz destaca esse efeito, se assemelha a uma produção onírica, um sonho ou um ato falho, despertando um Outro em nós, nos levando a acessar um gozo reprimido.

Assim como Alison nos apresenta, nos slides, formas sem aparente conotação de sentido, o silêncio funciona da mesma forma. É imprescindível que ele esteja lá, mesmo não representando nada. E essa é potência do silêncio, se apresentar, sem representar. Mais uma vez nos remetemos ao Neutro, porque neste caso, é a não representação que permite evitar a cristalização de algo em signo. Barthes definirá como aquele momento em que “o neutro escuta a contingência e não se submete a ela” (2003a, p. 354).

O campo representacional, seja na letra de uma música dizendo algo, ou na melodia, produzindo um *sentiment* - ou estado de espírito-, que opera no sentido imaginário, tende a nos colocar na posição de entendimento, promovendo uma organização ilusória de completude e determinação do mundo na realidade. Já do lado das formas puras, e do som inaudível, possibilitado pelo silêncio, o aspecto simbólico se sobressai sobre o imaginário, operando como um elemento, um significante, que não significa nada, apenas ocupa um lugar, dando uma borda num espaço real, irrepresentável, produtor de angústia.

Voltando a Lincoln, que está às voltas com os processos psíquicos próprios da condição do autismo, a certeza das representações não produz efeitos nele, como geralmente se espera, ele funciona de outra forma. Por isso é tão complexo lidar com Lincoln, para o pai Drew, um médico que tem tudo mapeado (sabe o que fazer com cada sintoma). É Alison quem pode mediar essas duas margens que funcionam de forma tão distinta. Ela consegue transitar entre algum domínio de conhecimento e a curiosidade natural do início da adolescência, em que nem tudo precisa ter sentido. E o rapaz, Lincoln, mostra o quanto de fruição é possível ter naquela revivência do detalhe ínfimo na música, que para muitos passa despercebida, mas para ele é o verdadeiro motivo de ouvir aquela música.

Egan trazer essa particularidade para o seu texto é muito interessante, especialmente porque é uma escritora, e traduz a realidade através das palavras, ou mesmo cria universos através delas, dando voz às imagens de representação do mundo. Quando ela dá valor ao silêncio, à pausa, especialmente através desses jovens do século XXI, ela nos presenteia com uma jóia.

As novas gerações estão completamente submetidas aos consoles, gadgets, smartphones, como apresentado na personagem Lulu, produto do seu tempo, da eficiência e dos excessos. Os pais, na ambição de tornar os filhos melhores competidores na escalada capitalista, proporcionam a eles inúmeras tarefas, diariamente, sem intervalo para o fazer

nada, ou apenas brincar. Estão desde cedo contidos na lógica profissionalizante, tudo deve ter um objetivo futuro. Mas Egan abre um buraco nesse confinamento em que vivemos no mundo virtual e tecnológico, a que somos expostos. Me parece que, quando ela inclui na hipertextualidade, na hipermedialidade, a aposta do silêncio, ela faz uma ruptura, jogando luz e dando valor simbólico à parada, neutraliza.

... o silêncio intersonoro pode ser apreciado como instância musical de idêntica hierarquia qual o som propriamente dito. Aqui, a pausa é musical, sugestão harmônica e, portanto, silêncio pleno e não a contraparte do que podemos ouvir.(BARTHES, 2003^a. p. 91)

A autora faz parte dessa geração de transição entre o mundo analógico e o mundo digital. E portanto, há um traço que a atinge, o da música. Jennifer Egan geralmente inclui nos seus livros a questão da música, do rock especialmente. Nos aponta um traço, um biografema, que nos leva a querer brincar com o universo musical em que essa marca se grafa. Alguns leitores fazem playlists das faixas que ela cita em seus livros, nos aplicativos de música encontrados na internet, levando para fora das bordas do Texto, o gozo de ter um pouco mais daquilo, que saído de uma voz, da escrita, e passando para a outra, da música, promove um novo Texto de prazer.

A pausa faz você achar que a música vai terminar. E aí, quando a música na verdade não termina, você fica aliviado. Mas depois a música termina mesmo, porque toda música termina, é claro, e **DESSA. VEZ. O. FIM. É. PRA. VALER.**” Frase de Sasha Blake na transcrição de Alison Blake (EGAN, 2011, p.275)

Mergulhe com Lincoln na playlist Grandes Pausas do rock'n roll.



Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. O neutro. Trad. Ivone Castilho Benedeti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. Fragmentos de um discurso amoroso. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Abreu, 1990.

_____. O canto romântico. In: O óbvio e o obtuso. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990a.

_____. O prazer do Texto. Trad. J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Roland Barthes por Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

EGAN, Jennifer. A visita cruel do tempo. Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e seus devaneios. In: Obras psicológicas completas. Volume IX, 1908 (1907). Rio de Janeiro: Imago, 2000.

KOVADLOFF, Santiago. O silêncio primordial. Trad. Eric Nepomuceno e Luis Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003a.

PAZ, Octavio. Liberdade sob palavra. Trad. Luis Pignatelli. Disponível em:<
<https://www.citador.pt/poemas/silencio-octavio-paz>>

WIKIPEDIA, Disponível em:<https://pt.wikipedia.org/wiki/Jennifer_Egan>, 10/11/18