



Telecommunications Tower of Babel
Imagem de Curtis Parker

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Daniel de Oliveira Gomes

Nome Próprio, a dimensão Atópica da escritura

Florianópolis

2007

Daniel de Oliveira Gomes

Nome Próprio, a dimensão Atópica da escritura

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do professor doutor Pedro de Souza, para obtenção do título de “Doutor em Literatura”, área de concentração em Teoria Literária.

Florianópolis

2007

GRAFOLOGIAS

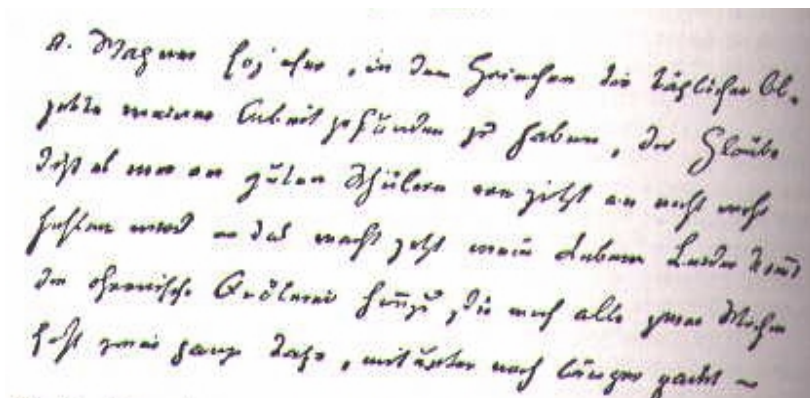


Fig. 1. Manuscrito de Nietzsche. "A falta de enlace entre as letras parece corresponder à falta de lógica." ["Psicología empírica" in *Enciclopèdia Labor. La sociedad, el pensamiento, Dios*]



Fig. 2. "A Grafia para nada..." [Roland Barthes por Roland Barthes]

Obrigado ,

K eli, meu amor,
por estar ao meu lado.

Um brinde, essencialmente, aos dois mentores, aos amigos:

Pedro,
Pela total confiança, a coragem e liberdade de pensamento.

Juan Carlos,
Por Paris, ao resgate da poesia e sua generosidade intelectual.

À CAPES e ao CNPq,
pelo apoio e pela aposta neste trabalho.

RESUMO

Trata-se de um jogo-inventário ou um arquivo de imagens sobre um velho tema: o Nome Próprio. Das ruínas de Blanchot aos céus de Babel; do perigo de Kafka à aparição do nome Foucault. Searle, Saint-Exupéry, Derrida, Nietzsche ou Saramago. Assinatura em crise, entre o exílio e a presença do sobre-nome do Pai. Feitiçaria, convulsões, os poderes da designação do autor, afinal: o nome próprio como dimensão Atópica da escritura.

Palavras-Chave: Nome Próprio; autoria; designação; assinatura; identidade; Babel; arquivo; batismo; escritura.

ABSTRACT

This is a game-inventory, or an archive of images, about an old theme: the Proper Name. From Blanchot's ruins to Babel's skies; from Kafka's danger to the appearance of the name Foucault. Signature in crisis, between exile and the presence of the surname of the Father. Witchcraft, convulsions, the powers of the author's designation, at last: the Proper Name as the Atopic dimension of writing.

Key-words: Proper name; author; designation; signature; identity; Babel; archive; baptism; writing.

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS	7
Sobreaviso (Assinatura em crise)	13
Ementa.....	15
Autor e escritor.....	18
Revelação de um espaço tático.....	24
Localizando o contexto.....	27
Espaço metodológico e natureza da problemática.....	31
CAPÍTULO I	
Blanco pela mão	36
Largar ou Pegar	38
A escrita pulsa	41
“Não lugar” de escrita.....	43
Consentir sem fé.....	45
Horror, Resíduos, margens.....	46
O circuito obscuro.....	47
Tristeza e Alegria.....	54
CAPÍTULO II	
Kafka. Em busca do nome do amigo.....	60
Amigo, nome duplo.....	68
Falar do pai, o rato esmagado.....	71
Kafka (o perigo)	79
A respeito desse lugar perigoso.....	81
CAPÍTULO III	
Falar para não morrer.....	87
O nome negado de Foucault.....	91
Ultrapassar Michelle.....	94
Convulsões.....	96
A hóstia cuspidora e a nuvem fechada.....	100
Um ferimento sem nome.....	107
Luzente descontinuidade	111
Tela dos hífen. (Foucault e Fournier)	112
CAPÍTULO IV	
Desafio babilônico.....	117
Em torno de <i>Théos</i>	121
Regime do poder (a fala e o fora)	130
Relevância derridiana.....	136
Inominável.....	139
Deus (o autor) e seu semblante.....	144
"À l'échec"	151
CAPÍTULO V	
Hamsun. Vagabundo Pantopia.....	161
As paredes desabaram.....	163
Mito e Recuo da contemplação.....	165
Sopro de ícones. A Pirataria.....	168
Um "F".....	171
Noll: mãos sujas.....	175
CAPÍTULO VI	
Sobre a catástrofe pelas intermitências.....	186
A morte do outro.....	190
Redução nominalista.....	191
A calada da morte.....	194
Máphica.....	197
A ineficácia da palavra.....	199
Gozo e assinatura.....	203
O anjo noturno	205
ERRATA.....	218
REFERÊNCIAS	222

Primeiras palavras

A tese compara-se àquelas partidas de xadrez que não abrem espaço com o pião do rei, ou mesmo o pião da torre, e sim com os cavalos. Há partidas ainda que, às vezes, começam com os dois cavalos, talvez é o caso de **“Nome Próprio, a dimensão atópica da escritura”**. Numa tese que se inicia com os cavalos (e logo retomaremos a metáfora), cabe perguntar, primeiro, sobre essa tese: para onde ela vai? Qual era o plano da partida, e será que, após vários lances, se concretizou? Como investigação teórica que segue uma determinada linha de pesquisa e que possui um objetivo acadêmico, onde está o seu desejo de “aonde ir”?

É evidente que uma tese que se propõe a uma perspectiva de escritura que parte de toda subversão da relação mais clássica sujeito/objeto, leitor/obra, torna-se complicado prever um perfeito “aonde ir”. É como se nessa tese, na sombra de leitura provocada pela clareza das peças brancas (o diagrama dos capítulos), as peças pretas também não deixassem de responder a cada lance, a vez do leitor, os nomes próprios que este leitor tem em seu rol de estratégias, de visão, de prática de leitura e jogo. Se uma tese chegou ao *topos* exato, então não se poderia assinar o nome próprio como dimensão “atópica”. A tese está, então, buscando sempre cercar-se de uma lógica pós-utópica, por assim dizer. Lógica essa fixada pelos ensinamentos basilares de Foucault e Blanchot acerca do espaço da autoria e da escritura, também Barthes que define justamente *a-topos* como sinônimo de “inclassificável”. Vários outros autores contemporâneos igualmente. Não que tais autores tenham ensinado que no espaço literário ou crítico nunca há um ponto de chegada, mas sugeriram sempre que, de algum modo, esses pontos de chegada são movediços. Enfim, então após vários pontos de chegada e partida, qual é a provável síntese?

Quando se fala de um *topos* a chegar, não há que esquecer o seguinte: tudo sempre depende de onde e como circulam os saberes, as linhas, que permitem o movimento de uma pesquisa. Os conceitos de arquivo, em contraposição a biblioteca, ou a concentração paradoxal de Foucault sobre o nome próprio, ou a teoria da escritura de Derrida, os estudos atuais sobre assinatura, todos tem um lado em comum no sentido de desterritorializar qualquer ponto de encontro que seja classificável em matéria de projeto. Tudo isto está injetado no trabalho. O inclassificável não pode ser plenamente previsto como num jogo de damas (antigo pai do jogo de xadrez). Mas também não chega a ser um jogo de cartas, onde nada é previsto. Diga-se que, desde Nietzsche, o que aparece é o desejo de uma nova subjetividade: o jogo de chaves... Por isso é necessário dizer das aberturas, primeiro. Porém, após escrever uma tese, já é, ao menos, possível dizer sobre esse “aonde ir” geral, mesmo que todo movimento tenha sido circular, taulológico, futuro, etc, mesmo que esse aonde ir seja um pressuposto “aonde foi”, “aonde chegou”, essa voz que se alongou. E aqui a síntese que insiste em se alongar, igualmente.

Para propor a síntese geral que pode até mesmo ser uma apresentação de como tudo se apresenta, o que basta definir, nesse sentido de cobrança, é que se produziu uma "aventura tática de imagens sobre o tema do nome próprio". Não foi uma aventura ao bel prazer das próprias peças, e sim uma aventura de montar um quadro de referências, possivelmente instáveis, desde a área de concentração de Teoria da Literatura, almejando discursar com toda uma imensidão de saberes que tocassem, diversamente, um ponto em comum, o nome próprio e a escritura. Não se buscou um plano maior do que um projeto de uma aventura escritural, tensa e intensa, e que sabidamente não desse conta de toda a infinidade de fixações teóricas sobre um tema histórico como esse: o nome próprio.

Mas, afinal, após toda uma aventura onde alguém se dispõe a trabalhar acerca de um tema tal qual o nome próprio, surge a questão de onde passa este trabalho, esta investigação,

que quer respeitar as linhas teóricas que tanto citou. A primeira dúvida que ressurgiu em Paris, passado também o momento da qualificação em Florianópolis, recaiu em pensar se não se estará, talvez, em sua meta, criando um sistema tão fechado e autoprotégido que acabou por não chegar onde se poderia chegar e a tornar a carga teórica algo mais intenso que o próprio objeto estudado. Para responder a isso que igualmente é uma auto-questão, precisamos notar que acontece que o nome próprio é uma abrangência filosófica, em primeiro lugar, mais propriamente uma generalidade que toca a filosofia moderna da escritura de modo muito amplo e que, deste modo, pode se ramificar em muitos subcampos. O que se inicia é uma partida, e sempre, lembremos, no momento mesmo em que o dedo do jogador de xadrez toca um peão branco ou um cavalo branco, ele está já ali reduzido a um nome próprio anterior. "Ruy Lopez", por exemplo, o que resultará por sua vez na fuga por outros nomes próprios também preestabelecidos, Capablanca, Defesa Grünfeld, Alekhine (com o cavalo do Rei), ou então (mesmo se optar defender pelo arriscado "P3R") a Partida Francesa.

Por exemplo, uma questão que ainda está pendente, que foi mapeada no período de estágio na França, seria a da relação do nome próprio no tempo da renascença, nos gestos da pintura e arquitetura, e, assim por diante, até vários outros ramos que não o exclusivamente literário, os nomes de lugares na cidade ou o grafite de rua (para chegar a um extremo). Nas sugestões em Florianópolis, chegou-se a imaginar até mesmo John Cage e outros. Algo mais a fundo seria abordar o nome próprio especificamente, por exemplo, em Barthes e Blanchot, em Lejeune, talvez, ou concentrar-nos nos estudos da assinatura por Derrida; igualmente o nome próprio como experiência entre o patológico e a escritura, a experiência do diário *versus* a correspondência, e assim por diante... Tais seriam os campos que a tese poderia ter dado conta, isso sem contar aqueles que ela tentou por si mesma notar, que são ainda outros, vale a pena citar alguns, o que já sintetiza a relação de tangências temáticas: o campo da teoria da linguagem, a filosofia mais estética a partir de Nietzsche, a análise do discurso, os estudos sobre a paratopia do escritor, etc. Vale citar ainda outros campos mais ou menos pontuais que seriam eles: os dos estudos sobre autoria e as questões estabelecidas por Searle; a relação formal da paternidade do sujeito-autor, até chegar no estrado da teologia e das nomeações; os estudos originários de toda uma mitologia do batismo, das nomeações e dos *étimons*; daí, bem-vindos à Bíblia, chegamos nos mitos, em *Théos*, como nome próprio original, para, pelo menos, não fugir do Ocidente...

Então, é um tecido cruzado por fios de questões... este tecido encharcado e pendente é evidentemente complicado de espremer ao ponto de um enxugamento total. Não há sol. Não se fez um apanhado filosófico puramente, também não se fez uma límpida análise teórica de um autor ou uma linha específica. Explique-se, de novo, que o que se produziu foi uma espécie de inventário aventureiro e estratégico sobre o tema, ou melhor, um jogo-inventário no que tange uma cultura pessoal de leituras, por assim dizer, mas que tem a ver umas com as outras, em vários sentidos. Como se verá, a tese sugere que Kafka tem algo a ver com Foucault, no problema do sobre-nome do pai, como sujeito de resistência à *sphère paternelle*. Mas se Foucault tem teoricamente algo que ver com a filosofia de Blanchot, que tem algo a ver com Derrida... este, como estrangeiro argelino em Paris, tem algo a ver com Kafka, o judeu praguense que apesar de ter nascido na Boêmia escrevia em alemão e morreu, entretanto, tcheco. As leituras interessantes sobre Kafka tem a ver com Nietzsche que era o autor predileto de Hamsun, o que tem a ver, novamente. É claro que tudo sempre "tem a ver" com tudo de algum modo, um nome próprio sempre pode ter a ver com um outro, direta ou indiretamente e criar correntes, entrelaçamentos. Mas, nesta tese, o "ter a ver", entre os nomes próprios de que ela se serviu, constitui, paulatinamente, o laço entre as peças que, por sua vez, constitui o respeito às regras. Essas regras são as que estabeleceram a possibilidade de um circuito performático, de uma sucessão de lances de pensamentos sobre o nome próprio de autor e uma sucessão que abre portas indefinidamente, pois se dispôs como trabalho inconcluso. Em suma, dois pontos tem a ver no que parecem ter aparecido como centrais, no senso qualitativo do trabalho. O primeiro é quando se fala de Kafka. O segundo é quando se fala de Foucault. São dois momentos onde parece que a tese alcançou uma liberdade maior e

conseguiu talvez somar mais idéias e menos referencialidades já bem estabelecidas. Esses seriam especificamente os capítulos 2 e 3 da tese, bem no miolo do trabalho. As questões da filiação, da correspondência com o pai, das cartas ao pai, condensam-se ali. Talvez também o capítulo final, sobre Saramago e o tema da morte, tenha alcançado essa densidade de análise mais criativa também.

O que importa é que, diante de uma tese tal, foi imprescindível propor um sistema mais lúdico. No que diz respeito à imagética do sumário, fez-se uma espécie de jogo, apresentado nas primeiras páginas do trabalho de tese. O sumário se distingue, com as iniciais de cada sub-capítulo em azul. Ele pretende, dentre possíveis outras remissões, expor um desvendamento, o de que o nome de cada capítulo de tese é um nome próprio. Quando lemos o registro de uma partida de xadrez, obviamente, temos ali nada mais que um possível cristalizado de uma variação específica de jogo que, apesar de estar, em suas aberturas, seqüências e armadilhas, todo codificado, nomeado, o que temos é o infinito. Claro que o mesmo ocorre com uma partitura musical, por exemplo, não sendo nada específico do xadrez. Cada toque, cada nova combinação, é o que se conecta com o possível porvir. Assim, esse sumário quer se aproximar dessas paratopias enunciativas. E, também, mais que isso, a letra inicial é uma letra maiúscula, o que representa classicamente os nomes próprios. Porém uma inicial que, ao ser lida na vertical e não apenas na horizontal, forma o nome próprio de um autor, e outro, assim por diante: o autor de que o capítulo mais trata e mais cita (SEARLE, na apresentação, BLANCHOT, no primeiro capítulo, KAFKA, no segundo, FOUCAULT, no terceiro, etc...). Isso pareceu interessante e pluridimensional, quer seja, tornar o Sumário de um trabalho um "Acróstico".

Assim, uma construção de leitura que se aproxima do formal poético e que também graficamente são nomes que descem, como se o nome de autor despencasse. Assim o fez, ao invés da lenta leitura palavra a palavra que produz frases conseqüentes, como o *utopos* da torre de babel, uma das metáforas principais abordadas na tese. Quando despenca, o que o nome próprio traz consigo é antes a desesperadora proliferação. A ordem e o caos convivem. Todo sujeito nomeado é “descendente” de um nome, de uma designação que sobrevive perante sua própria existência finita, ou seja, o nome próprio traz consigo o problema da descendência, da descensão, da decisão, do tom vertical, o que fica naturalmente representado em um acróstico. Fora isso, formar o nome próprio dos autores, em vertical, onde não apenas a primeira letra é maiúscula, mas todas as letras no corpo do enunciado são maiúsculas (SARAMAGO). Parece isto também se arriscar a modo de desejo de dessacralização, desmonumentalização, quer seja, tomar o nome próprio dos mitos, das referências, do gênio, e reverte-lo ao homogêneo das letras outra vez, quando são todas elas maiúsculas, auto-expostas no igual, nome entre outros. Induzir ao indiferenciável, outro modo de tornar o nome próprio um nome comum (deixando-o incomum justamente).

Se o sobrenome “Foucault” possui oito letras e “Kafka” possui apenas cinco, é esse fator numérico eventual do capítulo, pura casualidade, constante no nome próprio de cada um, o que vai limitar a quantidade de sub-capítulos, tão-somente esse acaso e não um grau de valor. Quando palavra a palavra uma frase se constrói, sempre estamos no jogo vanguardista da elevação da Torre, o lance utópico do chegar-se ao ponto previsto, o jogo do projeto a ser superado. Eis os movimentos planejados de um jogo, como a torre de um tabuleiro de xadrez, quem sabe. É preciso estar consciente da impossibilidade de fugir da utopia da vitória. Um acróstico sugere a pluridimensão infinita que cada única letra maiúscula pode remeter. Logo, não se fecha tais e tais nomes próprios, e sim os torna reticentes... (Outros mil nomes poderiam aparecer, PESSOA, NIETZSCHE, LISPECTOR...). O nome próprio, cuja função é a de determinação, é o elemento que justamente, num conjunto de enumeração com outros nomes, remete a uma indeterminação. Assim, a disposição dos nomes, antes ou depois uns e outros, também não criam uma hierarquia, posto que apenas abrem possibilidade de enganchar novos nomes, novas nomenclaturas, numa “cadeia aberta”. Os cavalos se confundem e, de repente, já não se sabe qual era o primeiro ou o segundo, o esquerdo ou o direito.

Como a tese mostrará, a peça da Torre é uma peça de força e, de repente, assumir a queda é algo perigoso. O Sumário, então, como desenho-dispositivo, permite esquecer a Torre, permite jogar com os cavalos, tocar com os cavalos, justificar que ainda se está dentro do possível de uma tese acadêmica assim. Digamos que os cavalos são os nomes dos autores de que se tratou; os autores que a redação se inspirou, "os mestres", e os utilizou, pulando de um a outro em "L", porque não progressivamente, tal qual a segurança dos piões. A tese abre-se e defende-se como tese. Tem duas introduções praticamente, visto que, em seu objetivo atópico, não terá uma conclusão perfeita que não seja a energia de questões, indagações, de pluralidades do tema do nome próprio, de aberturas e fechamentos abertos (ambivalencialmente).

A primeira introdução é uma Apresentação que se sugere como nome próprio, em vertical, tomando a primeira letra de cada capítulo, SEARLE.¹ Logo após tal introdução, temos o primeiro capítulo que nada mais é que uma espécie de segunda introdução, desta vez, uma introdução que procura adjetivar a tese pela via blanchotiana. Chama-se justamente BLANCHOT. Neste capítulo, temos a metáfora da pulsão da escritura e dos enunciados críticos, temos também a metáfora essencial das mãos do escritor, uma mão "sem álibis". Esse capítulo vai contornar a Atopia da escritura e já vai começar a carregar uma série de imagens que serão retomadas no trabalho de tese. Há, ali, a vontade de demonstrar a consciência de que o real se dissipa na violência da interpretação, e trabalhará o que para Blanchot seria o "*phátos* do inacabamento". Teríamos então, pra imaginar desta maneira, dois cavalos, um direito e um esquerdo, que introduzem o trabalho SEARLE e BLANCHOT. (O grande segredo, o adversário começa talvez a percebê-lo na leitura do jogo, está no segundo cavalo, o esquerdo, com o qual se sabe melhor jogar. Há que se agradecer também à paciência e aos conselhos dos dois bispos... aos bispos - os mentores que protegem os cavalos - o bispo esquerdo: prof. Dr. Pedro de Souza, em Florianópolis; e o bispo direito, em Paris: prof. Dr. Juan Carlos Mondragón. Sem essas diagonalidades o trabalho não seria o mesmo.) No capítulo DERRIDA, ingressaram problemas mais ontológicos e teológicos. O nome próprio de cada coisa, no velho *hebreu*, condizia exatamente com o ser nomeado. Entretanto, um belo dia todos fomos exilados dessa claridade entre as palavras e o mundo, através do episódio de Babel. Babel era a torre que foi construída, conforme o mito, pela tribo chamada *Schen*, nome que justamente significa "nome". Mas *Javé*, ou *Théos*, o Pai, sente-se desafiado e condena os homens à confusão dos nomes próprios, à queda dos nomes, ao desmantelamento do *hebreu*, ao *Kháos*. A metáfora da torre surge para ser explorada neste capítulo, junto a Derrida, até os confins da imagem da torre, por exemplo no jogo de xadrez. Como falou Régis Debray, "Deus joga tudo ou nada". Situa-se um pouco o sistema da desconstrução nesse problema, e como tal sistema criou fissuras no logocentrismo do nome próprio, a velha relação da escrita e da fala, etc. Tudo isso abriu o capítulo HAMSUN, que estudou uma relação entre o nome próprio com a contemporaneidade, a lógica do *Kháos*, a pantopia atual. A figura do vagabundo é importante, pois eleva o "falso nomadismo", que é o que a tese procurou talvez, sigilosamente, criar no setor da leitura. Ou seja, um circuito de leitura como jogada imprevisível e provocante de cavalos e não como torre. Finalizou-se, enfim, uma pequena análise de Flaubert. Até então, o material foi avaliado pela qualificação de doutorado.

¹ Nesta apresentação, expõe-se a ementa do trabalho, algumas diferenças clássicas e etimológicas entre nome próprio de autor e escritor, uma tentativa de contexto do trabalho a ser seguido e a natureza metodológica da problemática. Esta apresentação expõe a vontade de uma gravidade "*qui tombe*" em sua ascendência... fala de Searle e Foucault, o que se tornou um debate duplo acerca do nome próprio. Aventurar-se em Searle, no início do trabalho é, obviamente, aventurar-se restritamente em alguns pequenos pontos do que ele disse em um dos textos que foi interessante ao trabalho, e não se falará muito mais em Searle no restante do andamento. Muitas longas teses já foram escritas, certamente, sobre Nome Próprio e Searle. Ocorre que, já de princípio, os nomes próprios dos autores começam a flutuar, desde a apresentação, a serem "abusados", a serem re-negados no mesmo instante em que são ainda os mestres jogadores, os "pais" que a tese quer seguir sem sublimar. O que vale dizer que além de "apresentar", ela, por si mesma, "representa" a metodologia da tese.

Porém, notou-se, tanto na qualificação quanto nas releituras, que havia ainda duas carências sobre Saramago nesta tese: a primeira era tratar de Saramago de um modo que equilibrasse mais a distância que se estabeleceu entre ele *versus* Foucault e Barthes, por exemplo, durante maior parte da tese. A outra carência foi a de trabalhar e finalizar minha tese com um autor de língua portuguesa, um escritor, e o qual eu tivesse domínio e segurança para falar, visto o pouco tempo ainda para escrever um capítulo final em Paris. Poderia trabalhar Fernando Pessoa, por exemplo, o que daria um rico trabalho devido sua maravilhosa questão heteronímica, se ainda tivesse mais dois anos de tese pela frente. Porém entre este e aquele, Saramago é perfeito e mais cabível, pois é o autor que me especializei no meu Mestrado. Além disso, conheço bem a crítica principal acerca de Saramago e sua obra romanesca. Se trabalhasse Clarice Lispector, ou outra escritora ou autora, poderia dar até um equilíbrio (no sentido de gênero), porém cairia no mesmo problema. O capítulo final chama-se, então, SARAMAGO, e ingressa no tema final, o da morte, o da calada da morte essencialmente no seu último romance: “Intermitências da Morte”, concluindo a tese nas idéias da escritura e do infinito. Também, o leitor vai perceber que, no começo de cada capítulo, foi colocado um pequeno resumo, a modo de sinopse ou esboço do que ele trata, logo abaixo de uma citação importante. Isso talvez ajude a compreender o sentido global do rumo de temas, no decorrer da leitura e no processo da aventura deste jogo-inventário.

Voltamos, após toda a síntese, agora, à questão que se fez acima: numa tese cujo movimento de leitura abre com os cavalos, para onde vai levar, qual sua sigilosa busca, seu intento de mover-se? Sim, obviamente o gesto final passa por defender uma tese, publicamente, e é um intento pessoal de vitória, de provar-se um jogador. Mas qual seria o micro-intento, se assim se pode formular uma palavra, qual seria o menor intento recortado neste plano determinado de um movimento? Aí está: os cavalos, no jogo de xadrez, são peças-surpresa: são peças defensivas, porém saltitam. Ora, assim fez-se a tese, em seu percurso objetivo, instigando o receptor a dar passo, por sua vez, ao seu movimento de pensamento, rever suas pedras e as do outro (“eu”), notar que estão bem colocadas e por si próprias às vezes, elas mesmas, se provocam como amigas ou inimigas. Na verdade a tese “Nome Próprio. A dimensão Atópica da Escritura” é um arquivo de imagens, um passeio teórico atípico que visa um movimento de abrangência tática, estratégica, de um tabuleiro teórico: o nome próprio de escritor e de autor... e muitas partidas poderiam se fazer ou refazer, a cada pedra, a cada nome próprio, a cada inspiração... (é isso).

APRESENTAÇÃO

Sobreaviso (Assinatura em crise)
Ementa
Autor e escritor
Revelação de um espaço tático
Localizando o contexto
Espaço metodológico e natureza da problemática

"Tu ves o teu nome num papel à porta(...) ficas a saber que essa minhoca és tu e o teu nome"

José Saramago, *Levantado do Chão* (p.207)

A questão temporal. Esta apresentação visa propor a assinatura e a escritura como operações simultâneas. Logo, uma pergunta: como fazer um roteiro da tese futura? A busca de uma ementa chega ao problema da distinção radical entre o nome próprio de autor e o de escritor. Etimologicamente: a novidade do *factum* versus o belo *corpus* final. As presentes concepções da imagem do belo, da autoridade, refletem a crise da assinatura, queda e elevação, Babel. Então, temporaliza-se o espaço tático da tese num senso de devir e não de dever. John Searle, para com a natureza histórica da problemática, não pode ser descartado. No entanto, apresentamos uma escolha metodológica mais simpaticamente ao modo anacrônico de Michel Foucault.

SOBREA VISO (Assinatura em crise)

O que vem a ser esta caneta, quando o fio de tinta consolida-se como assinatura? Estranhamente, aquilo - o rabisco - que grafa o próprio, a configuração, de uma firma, forma-se justamente com letras malfeitas, que fogem do significado, do "bem escrever", do formoso, impossibilitando uma cópia, uma adulteração. Toda assinatura assinala, assim, uma microfuga, uma dança. Ao formar-se, foge-se da cópia - também da imposição do redondo caligráfico que realçava, uma por uma, cada minúscula inscrição - rumo à autoridade de um texto. Mas, uma espécie de escapatória ziguezagueante, indecisão entre subir e descer, simetria e assimetria. O nome próprio daquele que escreveu o texto, ao formar-se, escapa da forma. Assinar um texto com uma assinatura que se quer demonstrar possuída, que quer confessar, mas, que nessa confissão, nessa convulsão, nega a própria pureza. (Assinatura simultânea à escritura). Então, a caneta passa a ser uma agulha sismográfica, longe dos padrões de redondezas, marcando tremores...



Fig. 3. "...ou o significante sem significado". Firma de Barthes. [Roland Barthes por Roland Barthes, p.200]

Eis um dilema inicial: perigamos mesclar as coisas desordenadamente, caminhar por lugares sombreados e desonestos, abaixo do lugar exato. Não importa quais dificuldades temáticas implique, aparentemente parece ser um embate de toda modalidade introdutória de escrita, de toda introversão, a conjuntura medrosa de escorregar para uma apresentação "suja", que borre a firma, mimetizados na folha. O segundo perigo que a apresentação enfrenta é o de, na contra corrente, conseguir iludir-se, na escalada, e chegar ao topo, dizer o suficiente, botar a questão plenamente a limpo, superar o limite nebuloso a propósito desta tese prestes a ser lida. O primeiro perigo, como vemos, advém de uma insegurança (queda), e o segundo de uma corajosa inocência na escalada ao *topos*, porque então haveria uma enorme contradição

que, para explicá-la, é imediatamente necessário compreender o terceiro perigo, a fusão dos dois primeiros: a assinatura, seu zigzague.

Assinar a tese. Atestar um conjunto de escritos que buscam por em pauta o nome próprio de escritor sob uma perspectiva a ser apresentada. Defender um compromisso capital onde aquilo que se chama nome próprio de escritor envolve a falha de uma ordem, uma fenda que se desabrocha a ponto de envolver até mesmo a assinatura de uma tese. Explicando melhor, isto acarreta em defende-la, e, com ela, também o elemento parasitário que foi, que é, a última palavra (isolada de todas as outras mas assumindo um liame definitivo, de responsabilidade, com todas elas), um nome próprio a assina. Nome, porém, que se sente impróprio, se arrisca a, de algum modo, botar em xeque a infalibilidade do próprio nome próprio, o que já estava, entretanto, presente no jogo da escolha por uma postura, criar uma tese a ser defendida como *devir* e não como *dever* (do que lhe é próprio).¹

Uma tese assina. (Escritura simultanea à assinatura). Passa a escolher, gerar, girar, o assinante (seu *père*), reger, ao avesso, pelo nome próprio. Isso implica na impossibilidade de um eixo genuíno do que se está prestes a revelar. Mas como desafiar tal impossibilidade, numa apresentação de tese, uma vez que a tese *deve* ser defendida, *deve* ser tornada presente, uma vez que os olhos que a lerão, a partir de palavras primeiras, *devem* avaliá-la, como toda leitura, também como uma arqui-leitura, leitura institucionalizada? Como lidar

¹ É preciso, diante do terceiro perigo, expor que, antes de se produzir tal apresentação e esta tese, havia um projeto em que se confiava bastante, para não dizer totalmente. Mas se ele fosse seguido à risca, com todo o rigor, a presente assinatura teria, provavelmente, outro lugar e outro sentido (ou mesmo "um" lugar e "um" sentido). O antigo projeto de tese era até bem restritivo, no que se refere a uma objetivação de estudo. Se aventuraria, no plano objetivo, em dois casos de erros de registro efetuados em nomes próprios de escritores. Um era o caso de Onetti. Sobre o sobrenome do uruguaio Juan Carlos Onetti, duvida-se que ele era de origem irlandesa, como o autor mencionou em entrevistas. Josefina Ludmer perguntará se "Su apellido ¿es realmente de origen irlandés: O'Nety, como él mismo lo dice?" (Ver prefácio de ONETTI, Juan Carlos. *Para una Tumba sin nombre* (1959). 2 ed. Barcelona: EDHASA, 1968, p. 49.) Este mistério é muito instigante. Até mesmo no momento em que o autor fala sobre o seu próprio nome, ocorre a possibilidade da famosa "trampa" onetiana, da mentira, da farsa. A mesma possibilidade que estamos situados no instante em que nos aventuramos à leitura de suas obras. (Este contato entre a voz narrativa e o autor em-carne-e-osso é algo que poderia ser evidenciado com tempo no desenvolvimento de um estudo da estilística onettiana e suas particularidades, mas que já é claramente prefigurado. Sua narrativa é uma sucessiva produção de labirintos ficcionais, de simulações discursivas, que nos conduzem e nos convidam não apenas a rituais de mentira e de desenganos, como nos deixam na própria margem, ou seja, a oscilação própria da dúvida do fato ser ou não "a-histórico", mentiroso ou desengano. A mesma dúvida que o escritor algumas vezes nos impulsiona em relação à sua pessoa e sua biografia). O outro era o caso de Saramago. Escritor cuja obra romanesca já estudei, na dissertação de mestrado concluída em 2000. Constam sobre o registro do nome de Saramago, dois equívocos (que podemos classificar como sendo um de ordem temporal e outro estrutural) efetivamente decisivos para a determinação futura como nome de autor. O primeiro dá-se uma vez que os pais, a fim de evitarem uma multa de prazo de registro que estaria ultrapassado, consignaram a criança com uma disparidade de dois dias do qual ela propriamente nascera. Assim, ocorre uma violação no tempo. O segundo equívoco tem a ver com o próprio sobrenome, algo bem curioso, pois naquela região, os grupos familiares eram reconhecidos por uma alcunha comum e o vocábulo "saramago" vem a designar uma planta silvestre. O sobrenome original da família "Sousa" é ofuscado por uma palavra alheia que atravessa o sistema jurídico-liberal, fixando-se como identidade oficial e, mais tarde, incorporando-se no âmbito social como nome de autor, e tudo isso por demanda de um mero equívoco.

respeitosamente com o dever roteirístico, programático, a respeito do nome próprio, se se postula um enclave à Atopia da escritura (dimensão Atópica com A maiúsculo, piramidal... *différance*²), quando a intenção e a tensão escolhidas acolhem a noção de nome próprio de escritor como vinculado à própria Atopia. O *dever*, não mais na sua intensidade superior, de cima, e sim na ordem indireta, dessublimada³, na transversal, do que se pode chamar *devir*.

Um topos-utópico, por assim entender, só pode remeter ao impossível, ao atópico, ao perigo ficcional. Aí, quem sabe, se explica a demanda de implicação num campo analítico sobre o que chamamos de literário, pois o apresentar de uma escrita vindoura, na ocasião exata de sua feição, de algum modo não se projeta. Tal falha, tal racha, tal delírio, tal ficção, pode ser o lugar próprio, se apropriada do encontro, enfim, um dos vazamentos da assinatura, o que coloca diretamente em risco sua cientificidade.⁴

EMENTA

² Para Derrida, em sua conferência de janeiro de 68, o "A" de seu neografismo *différance*, em lugar do "e", não pode ser ouvido, esse silêncio só pode funcionar no interior de uma escrita chamada fonética, como diz ele, num lugar "secreto e discreto", tumular, *oikesis*. É diferente do caso do título desta tese, mas em certo ponto vale levar em conta que o desejo derridiano, além de procurar entrar em revanche com os pedestais da teoria do signo elaborada por Saussure, é o de fazer andar o que ele chamará de uma "tática cega", uma estratégia experimental que podemos afirmar como basicamente inoperante, uma vez que o nome *différance* se propõe, simultaneamente, como temporização e espaçamento. Mas, nesta tese em questão, ocorre que quando escolhemos propor o adjetivo Atópica, para dimensão - com A maiúsculo - além do efeito piramidal que lembra a análise derridiana da imagem gráfica da vogal, torna-se ela mesma, a palavra Atópica, a alusão de um nome próprio. Esta palavra que quer significar o lugar impróprio, uma impropriedade de *topos*, então se antecipa ao seu próprio sentido, ou, ao menos, partilha deste significado próprio no interior do próprio significante, já na primeira letra que a formula, a indica. O "A" da palavra Atópica, assim, também lembra um efeito tumular, visto que formula a morte do sentido, do real, ou do referido, como prévio ao gráfico, ao nome grafado. Por isso a escolha em pô-la em maiúscula. (Ver sobre diferença em: DERRIDA, Jacques, "A diferença" in *Margens da Filosofia*, trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, Campinas: Papirus, 1991.)

³ Para Italo Moriconi "[...] A dessublimação realiza uma dialética do sublime na medida que o acontecer estético anti ou desconstrutivo dissolve o sublime promovendo sua encarnação [...]" MORICONI, Italo. "Sublime da Estética, Corpo da Cultura" in *Declínio da Arte, Ascensão da Cultura*, org. Raul Antelo, Maria Lucia de Barros Camargo, Ana Luiza Andrade e Tereza Virgínia Almeida, Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998, p.69.

⁴ Mas, para ser um efeito, esse "colocar em risco" deixa de ser um defeito. É, antes, até mesmo uma das aspirações. Em frente, entenderemos em que contexto e o porquê. É preciso deixar bem claro, de começo, que a noção de "assinatura" ultrapassa a modalidade finalística, utópica, assim como a de "escritura" em relação àquele nome que a assina, sua legitimidade tópica, também. Nos esforçaremos, todo tempo, para respeitar a noção de assinatura como simultânea à escritura, quer seja, a escritura ela mesma sendo o desdobrar da assinatura, sua performance alargada, incorporada, o rastro instantâneo daquilo que se busca. A escritura atesta-se a si própria, seja como sujeito, seja como objeto, e assim o nome próprio ingressa numa dimensão atópica. Funda-se quando, ao mesmo tempo, está além, paratopiza-se, é algo buscado. Isto significa, numa tese que estuda um teorizar do nome próprio em literatura, uma consciência de que o próprio nome que a assinará já está estabelecido antes mesmo do fim da escritura, pois não há fim da escritura, da literatura ou da análise, pois se houvesse, teríamos topos, classificação, e não atopia.

Uma missão do falar qualificada na secundariedade, um dizer sobre, uma fala de...⁵ Ademais, em que isso tudo implica, especificamente, na conjuntura do nome que assina esta tese? Em que se tornou o objetivo de tese? Como efetivar algumas aproximações? Para responder é preciso se deter no que mais importa, sobretudo: o fato de que a diferença essencial, como vemos, recai justamente na distinção entre nome de autor e nome de escritor. A expectativa iminente denota a diferença receptiva entre estas duas modalidades de nomes, de assinaturas. O requerimento implícito acerca de quem produz uma tese, no sentido acadêmico (mais ortodoxo), é, como se bem sabe, o de uma firma que possa ser localizada mais como um nome de autor, do que de escritor.⁶ O que se requererá é um nome que responda pela autoridade de um conteúdo novo, cujo sonho seja doar seu lance produtivo, seu conjunto de dados para a mesa das análises. Acontece que esses dados são os dados de um jogo, uma aposta que já se coloca em condição de posta, uma a-posta, e portanto, de algum modo, nega a fidelidade a um projeto puro.

Por isso é necessário entender duas coisas inicialmente, nesta apresentação. Primeiro, o que se fará, ao lance entre um jogo de apostas e um simples jogo jogado, mesmo que arriscando realizar o irrealizável de que falamos há pouco, a impossibilidade de um roteiro, de uma definitiva ordem do discurso vindouro, um mapa verdadeiro, infalível, que oriente os perigos, enquadre o percurso. Aí, convém falar sobre as raízes dos nomes de escritor e autor, para depois compreender e justificar o que está por despontar ainda, uma tese que almeja, discretamente, por em questão o nome próprio de escritor como Atopia da escritura.

⁵ É bem importante explicar sobre as mudanças de plano. No decurso da escrita, algo se tornou indomável e, não seria equivocado dizer, um propósito mais bravo, por assim dizer, foi se sucedendo sozinho ao tomar-se contato com todo um rol de leituras filosóficas a respeito do nome próprio. Esse contato teórico foi então decisivo. Longe de supor simpatia com algum veio fenomenológico, digamos que esse plano só se tornou nítido o bastante no instante mesmo da escrita de tese. Ele não se deixava iluminar totalmente, a ponto de ser explicado como projeto, em razão de que não era seguro e direto qual o projeto que deu origem aos estudos e era sim apenas um plano que já contava qual um embrião, bem escondido, no outro. De repente, não mais se podia centralizar, como antes, aqueles nomes específicos, e o plano trazia a tona, também, outros nomes próprios de escritores, ao ponto que já não mais era praticável tê-los como objetos fixos, pois a questão do nome próprio se tornava maior do que a questão biográfica dos erros de registro, em dois autores. Um outro dossiê literário se formava - convocando distintos nomes, como os de Kafka, Saramago, Noll, Onetti, Girri, Drummond, Lispector, Hamsun, Exupéry... essencialmente naquilo que é possível de os ler nietzcheanamente - e, principalmente, um outro método para lidar com ele. Já não seria conveniente pinçar nomes próprios de escritores, resgatar informações de equívocos em seus batismos gráficos, sem entender teoricamente onde repousava o conceito de nome próprio, e como ele se manifesta, no setor literário, na categoria de nome de escritor. Foi quando um maior objetivo se abriu. Outras questões despontavam e um plano mais interessante se punha a si próprio a medida que balizas mais rígidas impunham-se no movimento da pesquisa e do escrever, balizas que só assim podiam se mostrar uma vez que estavam intangíveis, indizíveis, antes do acontecimento de cada aventura de pesquisa. E, simultaneamente com a rigidez de tais balizas, outros convites proporcionavam uma nova operação das escolhas, que estava irremediavelmente ligada à figuração do "aonde ir". Sabe-se, logicamente, que ao se dizer isso não pisamos em terra firme, uma vez que estamos partilhando dos sentimentos solitários que atingiram a produção destes escritos e os confessamos a respeito da presente assinatura. Uma assinatura ziguezagueante que não se expõe num livro, num romance, numa literatura, onde geralmente ocorre um descompromisso preliminar da criação, mas sim de uma tese, sob uma determinada linha de pesquisa, programática, a ser defendida, sob supervisão acadêmica, no campo da teoria da literatura.

⁶ Daqui há pouco explicaremos o que ocorre quando as duas modalidades, nome de escritor e nome de autor, se fundem numa só, quando se desclassificam.

Em suma, operar-se-á meio indiscriminadamente a questão do nome próprio, ora falando que, na aporia de um início tópico, a questão desejada é a do nome de autor, ora a do nome de escritor, sem tornar mais precisa uma distinção entre as duas categorias. Sem ao menos diferenciar o problema da nomeação do indivíduo, do problema da autoria e da escritura. A partida para este caminho encontra-se na alegoria blanchotiana do escritor que segura o lápis e se define, numa ambivalência, pela pausa provocada pela outra mão. Tampouco se explicará que Blanchot está pensando no caso do escritor literário, mais precisamente, sua solidão essencial. E não na problemática autoral, o autor como um nome que define um certo agrupamento de textos, sob determinada estilística, na função de estar conferindo uma unidade especial. Foucault é quem se preocupará dessa responsabilidade de contextura. (Sucede, nas análises de Foucault, a emergência de uma maneira inédita de ver o nome próprio de autor: como uma função mais ligada a uma ordem do discurso, a uma política, um estatuto, um modo de ser, ou não ser, do discurso⁷, do que ao próprio indivíduo que escreve, a pessoa do escritor, o escrevente. Logo divagaremos mais sobre isto).

Já para Blanchot, a questão investigativa do espaço literário estaria localizada no momento solitário de escrita, um ritual de escrita, é algo mais subjetivo, perigoso. Não está a precisar o contexto exterior, prolixo, à publicação de um livro. As malhas do lado de fora importam na medida em que refletem a ambivalente intimidade da obra, afinal, a relação encarada é a de um escritor consigo mesmo, de uma escrita consigo mesma. Por isso, será preciso acomodar a conjuntura de uma escrita de tese na metáfora blanchotiana de *la préhension persécutrice*.

Se tornará fundamental compreender o lugar da amizade, na leitura, como funciona este ritual nas margens... até destituir a pureza do nome próprio do amigo, do leitor, da sua

⁷ "To be, or not to be - that is the question" (*Hamlet's Monologue. Act II, Sc1*)... Ao polemizar o caso atópico do nome Shakespeare, Foucault está a fim de demonstrar a especificidade do nome de autor como distinta dos demais tipos de nome próprio: o nome de autor serve para "caracterizar um certo modo de ser do discurso". Foucault pode ter desarraigado esse dado problemático no nome Shakespeare do filósofo Ralph Waldo Emerson, que já tocara no assunto no séc XIX, e, então, explorado melhor. Emerson tem precisamente um artigo chamado "Shakespeare, o poeta", num tradicional livro chamado *Homens Representativos* (trad. Alfredo Gomes, São Paulo: Edigraf LTDA, 1960.), onde estuda o nome próprio do autor. Ali ele diz: "Alguns afirmam ser Shakespeare pseudônimo de algum lord inglês de talento e amigo de Sátiras, outros alegam haver sido Shakespeare simples ator e terceiros dizem, ator e autor, e não há quem não procure a paternidade das famosas peças em Lord Bacon, Derby, ou conde Rutland (...)" (ver p.131). Interessante seria reler esta confusão do nome Shakespeare com Lord Bacon e outros. Material que tudo tem a ver com as polêmicas de Foucault. Em "O que é um autor?", Foucault define alguns exemplos: "[...] Se me aperceber, por exemplo, que Pierre Dupont não tem os olhos azuis, ou não nasceu em Paris, ou não é médico, etc., mesmo assim, Pierre Dupont continuará sempre a referir-se à mesma pessoa; a ligação de designação não será por isso afectada. Pelo contrário, os problemas postos pelo nome de autor são muito mais complexos: se descobro que Shakespeare não nasceu na casa em que se visita hoje como tal, a modificação não vai alterar o funcionamento do nome de autor; mas se se demonstrasse que Shakespeare não escreveu os *Sonetos* que passam por seus, a mudança seria de outro tipo: já não deixaria indiferente o funcionamento do nome de autor. E se se provasse que Shakespeare escreveu o *Organon* de Bacon muito simplesmente porque o mesmo autor teria escrito as obras de Bacon e as de Shakespeare, teríamos um terceiro tipo de mudança que alteraria inteiramente o funcionamento do nome de autor. O nome de autor não é, portanto, um nome próprio exatamente como os outros.[...]" (*O que é um autor?*, trad. Antônio Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro, Rio de Janeiro: Passagens, 1992, p.43).

distância para com o seu contrário, o inimigo, a desconfiança. Esta comunidade paradoxal entre amigo e inimigo, presente em Exupéry e Proust, nos permitirá, a frente, ingressarmos inevitavelmente na metáfora bíblica de Babel, pelo flanco derridiano, também empurrados, anteriormente, por uma relação entre o nomear e o "nome do pai".

Estudaremos, também, uma carta de Daniel Link dirigida a Foucault, e como funciona, ali, a negação do nome próprio do pai. Podemos negar o nome próprio do pai de dois modos - distinção que caracterizará um dos miolos da tese - o primeiro modo é por uma espécie de magia branca ou negra, e o segundo modo é pela possessão das duas, o estado de convulsão. A essa altura, trabalharemos com dois exemplos contrapostos do século XVIII: uma conhecida personagem de José Saramago, "Blimunda", *versus* uma personagem exemplificada por Foucault, "Joana dos Anjos", nos seus estudos sobre a anormalidade. Não é possível esquecer a narrativa de Babel quando se fala a respeito do nome próprio, da questão da pulsão de morte do pai. Torna-se viável, daí, tentar explorar a figura de Babel em paralelo com a Torre de xadrez, o que nos parece bem proveitoso. Finalmente, nos últimos capítulos, nos preocuparemos com a questão do funcionamento autoral de uma assinatura e das crises das funções do nome próprio, no interior de toda *pantopia* atual onde os fenômenos transestéticos abundam. Ao falar acerca do nome de batismo de Foucault, não estabeleceremos uma diferença clara entre o Foucault como sujeito-escritor e o que ele seria, para além do indivíduo que renegou seu nome, e do autor renomado que veio a se tornar. Não distinguiremos um nome próprio específico, no caso de Foucault: o que se daria como assinatura de escritor de seus livros.

Tendo em vista uma ementa assim, bem maçante e arriscada⁸, um percurso um tanto quanto indiscriminado e bem difícil de deixar a descoberto, triplamente perigoso⁹, caímos novamente na armadilha que já nos fazia presente quando polemizávamos a assinatura desta tese: Qual seria, então, em suma, a diferença possível de estabelecer entre nome de escritor e nome de autor?

AUTOR E ESCRITOR

⁸ Uma vez que se atreve a se apresentar quando por si mesmo esteve sozinho, desviando o projeto ideal, original, que lhe era planejado, quer seja, desafiando toda autoridade da assinatura, seu *topos* e sua escritura.

⁹ Como já dito, o perigo da ascensão inocente, o perigo da queda irresponsável e, o terceiro, o do zigzague da assinatura: perigo duplo, perigo almejado, paradoxo da ascensão e da queda (a assinatura como simultânea à performance da escritura: o nome próprio de escritor, o ponto, o fechamento, dado como linha, desdobramento, busca do nome próprio).

Seria preciso demarcar uma definição de autoria, ou, mais precisamente, do que há de próprio no nome "autor", para conciliar melhor o posicionamento desta tese e desta apresentação. É possível o fazer penetrando a etimologia do nome, um *étymon*, já em si mesmo, marcado por uma duplicidade. Nos estendamos, agora, nesse assunto, para depois volver às explicações menos oblíquas a propósito dos perigos que surgem aqui. Do grego, *autos*, o sentido fundamenta o "criar", autor seria aquele que produz um efeito novo, aquele que conduz uma originalidade em si, seja no campo artístico, seja no campo da erudição, ou em qualquer domínio possível. Então, o autor, tanto como quem quer que produza algo, quanto como aquele que gera um texto, seria o "criador", o "pai" de uma constituição própria, uma matéria de sua patente, um nome, uma coisa, que lhe deve a procedência. O autor cria, institui, funda, sustenta uma originalidade, vai aos sustentáculos, desce às bases. Mas, conforme vemos com os estudos de Alain Viala sobre a autoria na idade clássica, a palavra autor também se filia, no latim, com *auctor*, *d'augeo*, *augmenter*, aumentar. Deste modo, a palavra tem a ver, efetivamente, com o auge, com o clímax, o ponto alto, o cume. O autor seria aquele que possui uma coisa a mais, um *plus* de propriedade, de criação, e que a defende "de cima". Essa dupla etimologia, explica e define o autor como aquele que traz consigo algo a mais, aquele que possui um *plus* de valor devido um domínio criativo, positivo, que lhe cabe, lhe é concernente.

Pour désigner ceux que écrivent, le mot d'usage le plus courant et d'acception la plus large était alors, comme de nos jours, celui d'auteur. En son sens général, il désignait quiconque a produit quelque chose; son emploi pour désigner celui qui a produit un texte constituait une spécification fréquente, mais ne distinguait pas les particularités du texte considéré. Du moins, par un effet de double étymologie, ce terme était-il investi d'une valeur très positive¹⁰.

Mario Enrique Sacchi, baseando-se no dicionário de Lewis e Short, explicará sobre o múltiplo emprego sinonímico do substantivo latino *auctor*: "...de acuerdo a este repertório filológico, los vocabulos latinos que nosotros traducimos por *creador*, *hacedor*, *inventor*, *productor*, *padre*, *fundador*, *maestro*, *compositor*, *causa*, *garante*, *auspiciante*, *jefe*, *cabeza*, *origen*, *consejero*, *guía*, *etc.*, fueron usados pretéritamente como sinónimos de *auctor*."¹¹ Podemos falar, portanto, na autoridade do autor, em especial o autor de textos, vinculada a um

¹⁰ VIALA, Alain. "Le Nom d'écrivain" in *Naissance de l'écrivain. 'Sociologie de la littérature à l'âge classique'*. Paris: Les Éditions de Minuit, p.227.

¹¹ SACCHI, Mario Enrique, "El principio de autoridad" in *SAPIENTIA* (volumen LVII, fascículo 211), Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, Enero-Junio 2002, p.287.

imperativo de originalidade, em contraponto com a autoridade do escritor, que teria outro imperativo, o *esthétique* (que se fortalece entre o séc. XVI e o séc. XVII).

De qual sentido radical emerge, por sua vez, o nome de "escritor"? Escritor e autor possuem, no senso comum, uma equiivalência, mas etimologicamente, a raiz da palavra escritor liga-se a *scribe*, *copiste*, aquele que copia, o escriba. Mas que o faz de modo "bem feito". Vejamos o que fala, em dado momento, José-Luis Diaz, quando se refere a esse assunto, definindo melhor essas distinções etimológicas estabelecidas por Alain Viala:

De l'évolution du sens du mot d'*auteur* à l'Âge classique, ainsi que de la distribution sémantique de ces deux notions proches que sont *auteur* et *écrivain*, Alain Viala s'est fait l'historien. Dans un chapitre convaincant de *Naissance de l'écrivain*, il a montré comment la promotion de la notion d'*écrivain* et le recul de la notion d'*auteur* se sont trouvés liés à l'émergence d'une nouvelle 'scénographie auctoriale', fidèle à l'esprit nouveau des 'mondains'. Là où l'*auteur* restait une instance de légitimation, une autorité, mais aussi, revu et corrigé par l'esprit humaniste, une instance de savoir, - et donc quelque part un 'pédant', l'*écrivain* va être, surtout à partir du milieu du XVIIIe siècle, un 'bel esprit' capable d'"agrément" et du 'goût' : soit donc occupant la fonction *esthétique*.¹²

O escritor é um *bel esprit*, um nome de escritor se atende mais à qualidade ativa da forma do escrito, do que à originalidade criativa desta escritura. Recapitulando: o autor de livros conduz um suplemento notável, uma criatividade, e o escritor, por seu lado, é acompanhado do processo rarefeito de operar textos. Por um flanco, efetua-se uma criatividade, por outro, um Dom.

Então, quem quer que seja nomeado como escritor o está, etimologicamente, num patamar distinto do nome de autor. Afinal, enquanto um suporta consigo a novidade de um *factum*, o outro propõe, se assim quisermos entender, uma habilidade de operar graciosamente um *corpus* final. A novidade do *factum* está em polo oposto, pela tradição lingüística, ao belo *corpus* final. É como se se pudesse enxergar uma diferença originária entre o que é uma coisa contada, uma boa-nova (do autor), e essa mesma coisa contada de modo "bom", onde a pressa da originalidade e da comunicação já não tanto importa quanto a noção de belo, de entalhe, de trabalho inspirador, de filtragem estética, atuado por um *bel esprit* sobre essa boa-nova. O que interessa, no caso do nome de autor, é, em suma, a legitimidade de uma ordem nova, inteligível. Ao passo que, no caso do nome de escritor, o que importaria é se esse *bel esprit*

¹² DIAZ, José-Luis, "La Notion d'auteur' (1750-1850)" in *Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?* (org. Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric Regard), Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 170-171.

realmente pertence àquele que escreve, se há sensibilidade - pois está no xis do interesse a legitimidade do sujeito e não do objeto.

O nome de escritor traz em si, não apenas um *plus* de propriedade, não apenas algo a mais, como transporta a missão de um "escrever bem"¹³, um pacto estético fundamentado com um texto, um compromisso disciplinar e gracioso. Se o nome de escritor germina por uma dissemelhança entre o pensar e o trabalho elevado sobre esse pensar, o nome de autor se designa àquele que transporta um novo pensar, onde a beleza do pensar reside na sua validade como produto de um trabalho criativo. Por outro lado, o escritor possui uma menor responsabilidade, no sentido de que o estatuto de seu nome não se define centralmente por um conteúdo original, por uma dissemelhança com relação a outras coisas já em pauta previamente. E diante disso tudo, somos tentados a concluir que, num estudo das raízes, o nome de escritor é vacilante e vibra, balança, com o conceito de nome de autor: em certo ponto há contato, em outro há uma disparidade.

Mas o uso dos nomes pouco se importa com o germe etimológico dos nomes. Tudo depende do contexto em que se insere esses conceitos: não se pode concluir que o término de um é o princípio do outro, ou que os dois conservam-se juntos. Podemos argüir que um certo autor é um péssimo escritor, pois não escreve bem. Mas também podemos argumentar que determinado escritor jamais chegará a ser autor (jamais será publicado) pelo fato de não ter qualidade suficiente para ser aprovado por uma comissão editorial. Neste segundo caso, o escritor passa, à falsa fé, por sua etimologia, pois não traz um "bem escrever", um *bien-écrire*, que o relacione a uma probabilidade de autoria, no senso comercial. O mais das vezes, autor e escritor são tratados como sinônimos.

Entendidas as raízes de nome de autor e escritor, vale pensar em outra categoria possível, relacionada ao *bien-écrire*, que seria, ainda, o "nome de poeta". Ao definir alguém

¹³ Lembremos do pequeno texto de Benjamin, chamado "Escrever bem": "[...] O bom escritor não diz mais do que pensa. E isso é muito importante. É sabido que o dizer não é apenas a expressão do pensamento, mas também a sua realização. Do mesmo modo, caminhar não é apenas a expressão do desejo de alcançar uma meta, mas também sua realização. Mas a natureza da realização - faça justiça à meta ou se perca, luxuriante e imprecisa, no desejo - depende do treinamento de quem está a caminho. Quanto mais tiver disciplina e evitar os movimentos supérfluos, desgastantes e oscilantes, tanto mais cada postura do corpo satisfará a si própria e tanto mais apropriada será a sua atuação. Ao mau escritor ocorrem muitas coisas, e nisso se gasta tanto quanto o mau corredor não treinado nos movimentos indolentes e gesticulados dos músculos. Mas justamente por isso, nunca pode dizer sobriamente o que pensa. É dom do bom escritor, com seu estilo, conceder ao pensamento o espetáculo oferecido por um corpo gracioso e bem treinado. Nunca diz mais do que pensou. Por isso, o seu escrito não reverte em favor dele mesmo, mas daquilo que quer dizer.[...]". BENJAMIN. Walter, "A imagem de Proust" in *Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1996, pp.274, 275.

como um "poeta", hoje em dia, podemos tanto nos referir a uma certa modalidade de escritura, quanto tão-somente querer significar a ascensão desse *bien-écrire* de um sujeito, se bem que o nome de escritor cabe, como vimos, mais a essa circunstância. Podemos detectar uma impressão de leitura filosófica que é poética, e isso não bota contra a parede, necessariamente, o nome próprio do autor lido. Mas há casos em que isso ocorre.

Em *Image et mémoire*, Giorgio Agamben tece uma notável metáfora: "*Beauté qui tombe*". Ocorreria um momento em que toda imagem de beleza, toda poesia, em sua elevação, repentinamente sofre uma queda, é imantada, magnetizada, por uma inversão vertical que Agamben chamará de um momento de "*décréation*", uma quase suspensão entre o fazer e o não-fazer.¹⁴ Agamben está notando uma nova concepção da imagem do belo, bem distinta daquela que, romanticamente, se remetia ao alto da contemplação, ao *topos*. Ele cita alguns nomes sortidos, Hölderlin, Dante, Twombly, e, evidentemente, poderíamos incluir também, nesta nova apreensão, o nome de Jacques Derrida.

Dire de quelqu'un qu'il est poète peut signifier une qualité d'inspiration et de vision, dans la lignée de la tradition défendue par Montaigne; ou bien désigner l'utilisation de certaines formes d'écriture: le poète se définit alors par opposition au romancier, au dramaturge, à l'essayiste, etc. Mais, dans le deux cas, le mot vaut comme une qualification seconde, comme un moyen de préciser à quelle variété d'écrivain on a faire. Le nom de poète n'a préservé sa valeur positive qu'en restreignant son champ d'application: dès le XVIIe siècle, il ne pouvait désigner à lui seul l'ensemble des spécialistes du bien-écrire. L'innovation majeure à cet égard fut l'utilisation du non d'écrivain en ce sens.¹⁵

"Este Derrida é um poeta!", pensamos, às vezes, ou então, "este texto parece mais escrito por um escritor, quando fala de Babel, de que propriamente um autor da Filosofia"... É quando, então, estamos questionando algo ainda mais emaranhado na teoria do nome próprio. Além do emprego metonímico do nome próprio do filósofo¹⁶, indagamos o modo de existência de uma proposição enquanto autoria de um certo discurso assinado sob "Derrida". Se está postulando um lugar genuíno para o campo da filosofia, ou da análise, onde se costuma ler uma configuração deliberada por toda uma tradição da recepção.

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio, "Beauté qui tombe" in *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. Marco Dell'Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza et Gilles A. Tiberghien, Paris: Arts & esthétique. Desclée de Brouwer, 2004, pp.153-155.

¹⁵ Viala, op. cit., p. 265-276.

¹⁶ Sobre o tema lingüístico do nome próprio e seus "*emplois métonymiques*", ver o seguinte artigo: KLEIBER, Georges. "Du nom propre non modifié au nom propre modifié: le cas de la détermination des noms propres par l'adjectif démonstratif" in *Langue Française. Syntaxe et sémantique des noms propres*. Paris: Larousse, décembre, n.o 92, 1991, pp.82-101.

No entanto, também se está detectando uma relação caótica entre o nome de autor e o de escritor: a vacilação conceitual de uma determinada forma de autoria, a do filósofo. Isso vem a desestabilizar certos pressupostos, fazendo possível admitirmos que nem todo filósofo esquiva-se do *bien-écrire* próprio de quem postularia um nome de escritor e não de autor de filosofia, mas que, nem por isso, passa a se inserir numa ficção, num campo, *stricto sensu*, denominado como literário.

Vejam os com mais atenção: não é a mesma coisa se estivéssemos falando acerca de Blanchot, ou Bataille, por exemplo, que são efetivamente escritores literários, além de filósofos, e que, deste modo, sabidamente "embaralham", numa mesma assinatura de seus textos, diversas práticas de escrita. Derrida é capturado, na leitura, como a assinatura restrita de um autor, o autor da *déconstruction* (prática de leitura onde tem lugar a simultaneidade de uma "destruição" e uma "construção", uma queda e uma elevação) e uma série de conceitos particulares que se ligam a essa postura, como *différance*, *indécidabilité*, *a-diction*, e muitos outros... Assim como Foucault poderia ser considerado o autor do jogo da função sujeito, da função-autor, e, nesse sentido, de toda uma revolução histórica¹⁷, Freud, da psicanálise, etc. Porém, Derrida é um autor considerado por uma parcela de especialistas como o escritor de algo que se regula numa espécie de resistência/entrega no interior de um intercâmbio com o poético.

Algo no texto de Derrida, é minha hipótese, só pode ser lido à luz da poesia. Mas algo nesse texto resiste à poesia - é a outra face da hipótese -, ao mesmo tempo em que algo nele é um apelo à poesia. O texto derridiano *conjura* a poesia, no desdobramento semântico dessa palavra: entre invocação e exorcismo. Pois, afinal, apesar de suas afinidades com a poesia, esse texto não deixa de se inscrever naquilo que a tradição ocidental denomina *discurso filosófico*. O texto de Derrida se desdobra no lugar de uma impossível identificação, de uma impossível separação entre filosofia e poesia.¹⁸

Hoje em dia (principalmente talvez depois de Nietzsche¹⁹) as regiões do saber, da teoria, dos conceitos, da filosofia, estão cada vez mais perturbando, em suas margens, as

¹⁷ Em um artigo, o historiador Olivier Le Troquer (Lycée Racine, Paris), iniciará seu estudo com a seguinte citação de Paul Veyne, sobre Foucault: "Foucault révolutionne l'histoire [...] Foucault, c'est l'historien achevé, c'est l'achèvement de l'histoire [...] Ce philosophe est un des très grands historiens de notre époque, nul n'en doute, mais il pourrait être aussi l'auteur de la révolution scientifique autour de laquelle rôdaient tous les historiens." (Paul Veyne, "Foucault révolutionne l'histoire", postface à la réédition de *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, pp. 203-204) Ver em: TROCQUER, Olivier Le. "Un événement en quête d'auteur" in *Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?* (org. Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric Regard), Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001, p.65.

¹⁸ GLENADEL, Paula. "Derrida e os poetas: de margens e marcas" in *Em torno de Jacques Derrida*, org. Evando Nascimento e Paula Glenadel, Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p.189.

¹⁹ Em seus estudos sobre a desconstrução e a literatura, o professor Evando Nascimento deixa bem claro, em vários momentos, o relevo de Nietzsche para com a formação dos sustentáculos estratégicos de Derrida. Seria preciso ser "justo com Nietzsche" (nome de um dos capítulos de seu livro). Ver: NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura. 'Notas' de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999, p.331.

particularidades que formalizavam a distância, a incompatibilidade, entre nome de autor e de escritor. A questão já está noutra calibre daquela (não resolvida) instaurada por Barthes, a da morte do autor, e que motivou Foucault a responder com o sublime artigo "O que é um autor" (ainda menos resolvido)²⁰. A questão presente, enredada no esquema do nome próprio, sugere a morte da desconformidade entre o autor e o escritor, no interior de uma crise do discurso nos mais variados campos do saber. A começar pela peculiaridade do *bien-écrire* derridiano.

REVELAÇÃO DE UM ESPAÇO TÁTICO

Há pouco, na distinção da expectativa dos nomes de autor e escritor, falamos do *bien-écrire* como uma legitimidade mais conectada ao sujeito do que, propriamente, ao objeto. Entendido etimologicamente o nome de autor como relação com originalidade e o de escritor como relação com a *poiésis* (no sentido de uma função mais estética), cabe pensar em como a filosofia, antigamente, tinha clara a relação sujeito/objeto, onde o nome de autor não se confundia com o de escritor. Cabe pensar, também, em como, hoje, no mundo do pós-tudo²¹, cresce uma desconfiança extrema disso.

Mas isso acontecerá, hoje em dia, somente no campo filosófico? Parece que não. Também até a autoria de visão científica encena este bailado entre a autoria e a escritura, o que começa pela mudança de foco dos problemas. Como dirá Boaventura de Souza Santos, "...os antolhos que antes orientavam o olhar científico têm vindo a perder opacidade e

²⁰ "[...] 'Qu'est-ce qu'un auteur?' est bien entendu une réponse au défi de Roland Barthes qui avait publié *La Mort de l'auteur* un an auparavant. Le texte de Barthes est à moitié un argument historiciste (la notion d'auteur est une figure moderne et 'un produit de notre société') et à moitié un manifeste de la *Nouvelle Critique* française. Par contre, le texte de Foucault a pour ambition d'examiner le vide que la disparition de l'auteur avait laissé dans les disciplines littéraires, et malgré ses arguments également historicistes (primièrement l'appropriation intellectuelle au niveau des droits d'auteur et deuxièmement l'appropriation pénale au niveau de la censure), 'Qu'est-ce qu'un auteur' montre des préoccupations très différents de celles de Barthes, ce qui explique pourquoi la discussion du nom ici se met en évidence./ Mettre le nom propre en évidence comme le vrai protagoniste analytique de ce débat est à première vue quelque peu curieux. Mais pour la plupart, les critiques - qui typiquement discutent plutôt les conséquences de la fonction-auteur et l'idée des fondateurs de la discursivité - ont entièrement négligé le fait que le texte de Foucault commence par une discussion assez longue de la théorie du nom propre. Ceci n'est pas une coïncidence, et le concept de la fonction-auteur que Foucault développe dépend en fait d'une manière très étroite de la théorie du nom propre [...]" BUCH-JEPSEN, Niels. "Le Nom propre et le propre auteur. Qu'est-ce qu'une 'fonction-auteur?'" in *Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?* (org. Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric Regard), Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001, p.51.

²¹ Destacando o poema de Augusto de Campos chamado "Pós-tudo", Italo Moriconi, em seu doutorado na PUC do Rio de Janeiro, examina os sentidos iniciais do prefixo "pós", pós-vanguarda, pós-estruturalismo, etc... que não assume o mesmo sentido que o prefixo "anti". O "pós" vem a ser um prefixo que assinala um contexto histórico em que a vontade de mudar dá lugar a uma necessidade de "retrospeção avaliativa", como dirá Moriconi. "(...) Os temas abarcados pelo pós-tudo, reunidos no pós maior da pós-modernidade, adquirem significado a partir daquilo a que o prefixo se liga como sua palavra-núcleo - o modernismo, o estruturalismo, a vanguarda, etc. É uma exterioridade em relação à palavra-núcleo, mas que se segue a um profundo envolvimento e imersão na experiência que ela nomeia. O pós representa ao mesmo tempo o esgotamento e o desdobramento da palavra-núcleo enquanto aventura de mudança, aventura de destruição e de construção. O pós refere-se ao balanço dos resultados desta aventura e assinala um deslocamento e uma inversão em relação às suas metas iniciais, mas assinala também a sua irreversibilidade.(...)" MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna. Razão Histórica e Política da Teoria de Hoje*, Rio de Janeiro: Diadorim, 1994, p. 25.

progressivamente tudo o que dantes ficava na obscuridade ilumina-se agora e revela-se afinal como possivelmente muito mais importante..."²². Na fronteira desvirtuada entre um e outro, a velha relação entre sujeito e objeto é, paulatinamente, subvertida, em diversos domínios do saber. Michel Serres expõe, belamente, sobre o instinto tanatocrático no decurso milenar do saber científico, resultando que, hoje, fomos engolidos por uma era chamada "pós-histórica", governados, mais que nunca, pelo curto-circuito, a virtude potencial (a casca, a membrana) do governo da morte. Resta ao filósofo, ao crítico, ao pensador, a compreensão da emboscada das totalidades, o deslize do auto-controle, das regularidades produtivas.

O que parece ser efeito natural de um fenómeno de crise da confiança epistemológica, um acontecimento que obriga o preparo de uma outra focalização aos objetos antes manipulados com os velhos padrões de confiança²³. Estamos na perspectiva onde o acumulativo e o efetivo já não podem mais somar ou fazer efeito algum. Já na década de oitenta, Boaventura de Sousa Santos, explanando sobre o fenómeno de estarmos entrando numa nova ordem científica, retomou a pergunta que Rousseau fez, em 1750, e já respondera negativamente: "há alguma relação entre a ciência e a virtude?". Entretanto, Boaventura evidencia que estamos numa fase de transição do rigor da racionalidade científica e, neste sentido, ingressamos numa inédita transformação paradigmática do olhar sobre os campos mais diversos.

A criação científica no paradigma emergente assume-se como próxima da criação literária ou artística, porque à semelhança destas pretende que a dimensão activa da transformação do real (o escultor a trabalhar a pedra) seja subordinada à contemplação do resultado (a obra de arte). Por sua vez, o discurso científico aproximar-se-á cada vez mais do discurso da crítica literária. De algum modo, a crítica literária anuncia a subversão da relação sujeito/objeto que o paradigma emergente pretende operar. Na crítica literária, o objeto do estudo, como se diria em termos científicos, sempre foi, de facto, um super-sujeito (um poeta, um romancista, um dramaturgo) face ao qual o crítico não passa de um sujeito ou autor secundário. É certo que, em tempos recentes, o crítico tem tentado sobressair no confronto com o escritor estudado a ponto de se poder falar de uma batalha pela supremacia travada entre ambos. Mas porque se trata de uma batalha, a relação é entre dois sujeitos e não entre um sujeito e um objeto. Cada um é a tradução do outro, ambos criadores de textos, escritos em línguas distintas ambas conhecidas e necessárias para aprender a gostar das palavras e do mundo²⁴

²² SANTOS, Boaventura de Souza, "O Norte, o Sul e a Utopia" in *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*, 6 ed, São paulo: Cortez, 1999, p.283.

²³ Ver: SERRES, Michel, "Traição: A Tanatocracia", in *Hermes, uma filosofia das ciências*, trad. Andréia Daher, Rio de Janeiro: Graal, 1990, pp.71-100.

²⁴ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 12 ed. Porto: Afrontamento, 2001, p.54.

Podemos voltar, então, ao assunto da presente tese como *devir* e não como *dever*. Nome próprio de autor e nome próprio de escritor. Quando as duas modalidades se fundem, temos *Atopia*, uma desqualificação oriunda de uma mescla estranha. As duas classes, nome de autor, nome de escritor, se des-classificam, então, desprendem-se do *topos*. O objetivo desta tese, que enfim chegamos, aquele que defenderemos o tempo todo - marginalmente porque seria impossível captá-lo como fim - é (sa)botar o nome de escritor numa outra categoria. Queremos harmonizar o nome de escritor no âmbito mesmo desta *Atopia*, ou *a-topia*, e não como o *topos* definido que lhe confere o senso clássico, hegemônico, usual e até etimológico. É preciso, então, sugerir um deslocamento do nome de escritor do *topos* para o *Atopos*: deixa de equivaler a uma beleza elevada e passa a ser o próprio gesto de assinatura como uma agonia escritural entre subir e descer, paixão do não-finito.

Para isso, é preciso um atender mais amplo quanto à noção de assinatura de nome próprio de escritor. Seu grafar se daria não somente no fim, na lacuna última, no remate de um texto, como representação, jurídica ou mesmo implícita, de um nome próprio que ali está para atestar, incitar, o reconhecível, o responsabilizável. Porque ela, a assinatura, autorga-se mesmo antes, e em todo o momento, de uma escrita que se discorre a si mesma ao passo que resiste ao jogo clássico do nome próprio. Isso ocorre, especificamente no nosso caso, neste aqui-agora, quando acreditamos que falar a respeito de um assunto do campo da literatura, não é propor uma segunda fala, um ápice - como se, após um projeto convincente, um objeto de estudo, torrencial de questões porém paralizado num não-dito, repousasse à espera de nossas clínicas e ativadoras ocularcentricidades - e sim, ao contrário, um intento de por adiante um oferecer de escritura, um longo circuito (em curto) que passeia olhando de viés, contente com o incurável. Principalmente uma escritura que, neste encargo atemorizado e ao mesmo tempo tranqüilo, leve consigo algum propósito que interpele, enrede, seu próprio processo, sua jogada circular de escritura. Isso implica em patentear, na relação com aquilo que antes chamávamos "objeto de estudo", um desenvolvimento escritural que, em seu giro, desconfie, todo o tempo, se opera "sobre" ou "com", que resista, e essa força de resistência admita a contaminação dos paradoxos, tolere uma gravidade "*qui tombe*" em sua ascendência.

Assim, podemos acreditar que um dos pontos de originalidade desta tese estará em sabotar a antiga relação sujeito X objeto, no sentido de uma amizade proposital na relação sujeito X sujeito, que perfila o jogo da escritura analítica, ou crítica, a respeito da Literatura. O específico dessa amizade é que ela põe em risco o nome próprio do escrevente, do crítico, do dever de um pesquisador, como um poder que desvela saberes e os resgata, uma origem essencial abafada, ao modo inveterado, paterno, de nome de autor. A questão fica, para além

do ato de anexar novos valores, em buscar criar um *espaço tático* onde o nome próprio de escritor se situe, não mais na oposição com o nome de autor, nem mesmo fundamentalmente como *bien-ecrire*, mas, como grau "terminal" na dimensão Atópica da escritura. Como falará Roland Barthes, num texto sobre como Lamarche-Vadel cita Artaud, "a escritura, em suma é um *espaço tático*, determinado em relação à cultura anterior, um deslizamento abrupto ao longo do declive da língua milenar, paterna"²⁵.

O seguinte espaço tático, que vamos procurar esboçar, retira, conseqüentemente, a própria assinatura desta tese, seu *topos* originário, em especial, do entrincheiramento derivado do sujeito escrevente como ponto de partida. Tampouco o temos na ambição de ponto de chegada. Seria um devir tático onde o lugar da assinatura a enfrenta, ousadamente, e a assinatura, por seu lado, resiste ao *topos*. A assinatura se torna, portanto, um ponto terminal. Entendamos o adjetivo terminal tal como explica o professor Pedro de Souza, num artigo direcionado ao tema da subjetividade, "o terminal é ao mesmo tempo o sítio onde se chega e o lugar onde se sai".²⁶ Assim sendo, acreditamos que, do terceiro perigo desta apresentação, acabaram derivando as questões que implicam o próprio querer-dizer da tese. Sugestão do perigoso que a desejaria tática, atípica, terminal, a-tópica...

LOCALIZANDO O CONTEXTO

Para contextualizar a natureza da problemática do nome próprio, numa tese que se intitula "*Nome Próprio. A dimensão Atópica da escritura*", recordemos a frase que John Searle abre seu célebre capítulo a respeito da relação entre Nomes Próprios e Intencionalidade: "O problema dos nomes próprio deveria ser trivial..."²⁷. No entanto, vários filósofos se dedicaram ao tema desde os tempos mais antigos, e resulta interessante que Searle, autor muito inovador²⁸, inicie assim este seu estudo quando ele aparenta ter sido tão exaustivo e, no diálogo platônico do *Cratyle*, Sócrates afirme "o estudo dos nomes não é

²⁵ BARTHES, Roland, "Artaud: escrita/figura" in *Inéditos. Vol. 2 - Crítica*, trad. Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 191.

²⁶ Inspirado por uma visão inaugurada pelo pensamento foucaultiano, na primeira parte deste artigo, o professor Pedro está preocupado em configurar uma etapa teórica em que duas modalidades distintas produzem o sujeito: uma vem a ser a modalidade por operação dominadora, onde o sujeito se reconhece ao peso de uma ordem do discurso, chamada de *assujeitamento*. A outra modalidade, a libertadora, daria-se quando o sujeito *resiste*, por assim dizer, uma vez que não pode se reconhecer numa operação de determinação de verdades identitárias, essa modalidade é chamada *subjetivação*. Neste sentido, resistência vem a ser uma ação que subverte a linha de reconhecimento de si próprio. A segunda parte do artigo, detém-se em análises mais específicas que configuram momentos enunciativos em que o sujeito fica fora de si. (Ver: SOUZA, Pedro de, "Resistir, a que será que se resiste? O sujeito feito fora de si." in *Revista Linguagem em Discurso*, volume 3, número especial, 2003.)

²⁷ SEARLE, John R. "Nomes Próprios e Intencionalidade" in *Intencionalidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 321.

²⁸ Por exemplo, no que diz respeito a pressupor a tese de que a filosofia da linguagem apenas pode surgir como uma ramificação da filosofia da mente, sendo que os atos de fala e percepção são atos do cérebro humano.

uma pequena tarefa"²⁹. Mas se por um lado a questão poderia ser trivial e, por outro, parece que não é uma pequena tarefa, vemos talvez menos um choque de posturas do que uma necessidade emergente de se explicar o prisma teórico desta tese em questão.

O contexto do estudo que pretendemos fazer apoia-se, teórica e expressivamente, muito mais na dimensão do texto "O que é um autor?" (onde em determinado momento Michel Foucault não pode deixar de citar *Speech Acts*, lançado no mesmo ano, 69) do que nos métodos analíticos de John Searle³⁰. Entretanto, o texto de Foucault destina-se a averiguar mais a função específica do nome de autor do que em estudar a natureza do nome próprio, ou dos nomes próprios em geral - se bem que ele mesmo afirmará que o nome de autor é um nome próprio, mas diferente dos outros, e que sofre os mesmos problemas dos nomes próprios. Apesar de ser Foucault quem estipula e arquiteta a função autor, abrindo, deste modo, todo um novo panorama de compreensão da natureza dos nomes próprios, podemos afirmar que ele passa um pouco por alto na contextualização direta do problema do nome próprio. Não era essa sua missão. O que Foucault queria, obviamente, era legitimar todo um modo diferente de focalização do sujeito, e esse foi um artigo que desembocava, neste caso, no estatuto da autoria.

Ao mesmo tempo, o texto "O que é um autor" provavelmente foi mais longe do que se supunha. Um texto híbrido que, notadamente, se inspirou em vários estudos do nome próprio, e, também, em Searle. Ao que se sabe, Roland Barthes havia publicado, um ano antes, "A morte do autor", e o filósofo estava neste âmbito de debates³¹, um tanto quanto recentes, além

²⁹ Ver: PLATÃO, 'Cratyle' in *Oeuvres complètes*, t.V, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

³⁰ Também não podendo deixar de abordar os temas barthesianos sempre contemporâneos, ou seja, os que circulam sobre o nascimento do autor moderno juntamente com seu texto, a dessacralização da imagem do autor e a importância capitalista por sua pessoa. Igualmente, será impraticável esquivar-se do alicerce temático estampado por Walter Benjamin, para quem o narrador vem morrendo porque a sabedoria está em extinção. Lembremos que, segundo o filósofo, a narração dos romances teria perdido o caráter da linguagem que comunica com valores que nem sempre precisam ser novos, para a tendência à supervalorização da difusão da informação (cujo valor só dá-se no momento em que há novidade, e então morre). Assim, os relatos como de Heródoto e outros narradores do passado onde a oralidade não assimilava uma apenas "novidade", tende a distanciar-se do romance hoje. A verdadeira narrativa é, para Leskov – segundo Benjamin, uma arte artesanal. Como hoje, com os processos sofisticados da imprensa, já não é assim, a arte de narrar está extinta.

³¹ A armação de objeções constantes no final da apresentação do ensaio "O que é um autor", as quais Foucault desliza com destreza, caminha para uma espécie de insatisfação coletiva para com um mesmo aspecto. Parece que os debatedores sentiram-se tocados com um traço específico, muito afiado e o mais complexo dentre os que foram enumerados no próprio texto: o nome de autor *não se define pela atribuição de um discurso ao seu produtor* (Foucault, op. cit., p.56). Quando se compreende a questão da autoria correspondente ao modo de ser discursivo de uma obra - é o que faz Foucault - formula-se uma estância funcional, de certo modo diversa da maneira a qual um simples nome próprio designa um indivíduo. O autor não condiz nem com aquele que produziu a obra, como também não pode estar no interior da obra (em primeiro lugar, como saber precisamente aonde fixa-se a idéia de obra? O próprio Foucault põe de imediato: *não existe uma teoria da obra.*) O autor se localiza, então, não no lugar histórico ou no literário, mas mais propriamente num hiato entre o indivíduo que escreveu e o narrador da ficção, na cisão entre escritor real e locutor fictício: um *espaço vazio*. O trabalho de Foucault dá-se justamente num momento crítico em que se intensifica uma necessidade: a afirmação teórica do tema *morte do autor*. O fenômeno da extinção da arte narrativa e, com ela, da morte da pessoa do narrador, já é notado por Benjamin em 1936. (Ver: BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7 ed, São Paulo: Brasiliense, 1996, pp.197-221.) No debate final, lembremos que Lucien Goldmann aponta que Foucault estaria, centrado numa posição filosófica anti-cientificista, inserido numa moda de discurso da negação do sujeito da qual não é nem autor, nem instaurador. Foucault

disso, se destinava a reavaliar alguns pontos nascidos em "As Palavras e As Coisas", redigido três anos antes, e que não havia deixado Foucault completamente feliz. Mas, em suma, no que se refere a uma contextualização e a um culto com toda uma tradição histórica dos nomes próprios, podemos dizer que Searle foi quem melhor colocou a questão às claras.

C'est la même objection que John Searle soulève dans son chapitre sur les noms propres, et c'est probablement ce que Foucault a dans l'idée quand il affirme dans le préambule de 'Qu'est-ce qu'un auteur?' 'l'impossibilité de traiter [le nom] comme une description définie'. Il est donc surprenant que Foucault, malgré la référence explicite à *Speech Acts*, ne se serve pas du tout de la simple solution searleenne de ce problème bien connu. Même si aucune description particulière à propos de cet individu n'est analytiquement vraie, la *disjonction* de ces descriptions l'est. L'amélioration de Searle consiste donc à particulière, mais à un ensemble de descriptions qui s'entrecroisent, sans doute comme des 'ressemblances de famille' wittgensteiniennes. Le nom propre se référerait tout simplement à la personne qui satisfait au mieux à tous moments dans la lecture foucauldienne du chapitre de Searle. Ceci est particulièrement étonnant quand nous nous rendons compte qu'en fait la solution searleene résoudra certains des problèmes que Foucault rencontre dans sa théorie de la fonction-auteur³²

Efetivamente, Foucault não parece muito empenhado em deflagrar as antigas questões do nome próprio e não as define, não fala, por exemplo, em como os nomes próprios conectam-se com o objeto referido, ou em como os nomes próprios se provêm de sentidos. Já, por sua vez, o artigo de Searle transporta, desde o início, a preocupação direta e clara de como o nome próprio vem a ser uma função referencial em relação a seu objeto. Em resumo, são as repetidas referências a um mesmo objeto que lhe atribuem um nome, de modo geral. Outra coisa é que o nome próprio só compreende um significado num senso contextual com outros nomes associados a outras coisas, portanto, num sistema de diferenças com outros termos classificados no interior de uma dada língua. Mas isso é uma óbvia questão do

responde então, para sintetizar, que houve um desvio de entendimento de sua preocupação fundamental, a de analisar as regras de funcionamento da função autoria. Reparemos, portanto, no próprio texto, que ele efetua-se muito mais sobre a instância paratópica do autor literário, a investigação do *espaço vazio* onde quem escreve encontra *paragem*, do que, para dar um exemplo, Barthes em *O rumor da Língua*. “[...] Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um facto é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. [...]” (BARTHES, Roland, “A morte do autor” in *O rumor da língua*, trad. Antônio Gonçalves, Lisboa: Edições 70, 1984, p. 49.) O texto *O que é um autor?* procura tornar manifesto que o nome de autor situa-se na cisão entre escritor e narrador, lugar e não-lugar, o que é talvez a investigação de uma experiência mais complexa do que a denúncia do afastamento histórico perante o peso de uma imagem de autor. Em resumo, quando se acusa sua morte se está apontando uma plenitude de convicção, a firmeza histórica de um fato localizado, e, em contrapartida, quando a teoria se aguça sobre sua paratopia, o que caracteriza um exame diferente, se está indicando um espaço vazio, uma cavidade, uma inexactidão geográfica.

³² BUCH-JEPSEN, Niels, "Le Nom propre et le propre auteur. Qu'est-ce qu'une 'fonction-auteur?'" in *Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?* (org. Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric Regard), Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001, p.54.

estruturalismo³³. A problemática controvertida, em Searle, está no fato desses objetos serem realmente invisíveis no nosso sistema de representação cuja competência é, aparentemente, a de estratificar o mundo em objetos e nomes. Não é possível cobrar isso de Foucault, pois basicamente seu desejo não tinha a ver com o de Searle, que, por seu lado, se ligava com todo um projeto, no campo das análises da mente, a respeito da teoria da Intencionalidade. Foucault propunha um trabalho mais criativo, queria mais era incitar outras questões operacionais no campo da estética. (Mas logo veremos onde há confluências.)

Dentre muitos outros textos que nos possibilita o que podemos chamar de uma identidade por um prisma teórico, temos o "Tours de Babel", traduzido em 2002 para o português por Junia Barreto. Seria impossível esquecer este livro. Babel é o nome próprio que condiz com a esfera mitológica da tradução e da origem dos nomes, da metáfora, da confusão do próprio, da proliferação do simbólico. Jacques Derrida vai, brilhantemente, neste livro, tratar diretamente da questão filosófica do nome próprio, situando-o como tema do tema, realçando a performance do nome mais próprio possível, o nome de Deus, o lamento de Deus sobre seu nome. Isso vai incitar, na tese em questão, alguns giros, alguns *tours* (torres, torções, contornos).

No entanto, é graças, principal e historicamente, a Foucault que houve toda uma reabertura da questão semântica dos nomes próprios de pessoas, dos lugares enunciativos e seus confrontos, capacitando os atuais estudos estéticos da designação, entre filósofos, lingüistas, historiadores, etc. No Brasil, temos, destacando-se dentre outros, as recentes investigações do semanticista Eduardo Guimarães, para quem "a capacidade referencial não é assim o fundamento do funcionamento dos nomes próprios"³⁴. Os nomes próprios de pessoa, segundo este autor, constituem um complexo processo de referenciação a partir de um acontecimento enunciativo. Tal acontecimento se localizaria no presente da enunciação e não

³³ "[...] Derrida determina, portanto, três níveis de violência na cena que ele intitula 'A batalha dos nomes próprios': o primeiro e mais primário, o mais fundamental, é o da instituição do nome próprio, que pode apenas *ser* nome próprio como uma função de sua diferença de outros nomes próprios. Um nome próprio em si nada significa, ele pode apenas desempenhar sua função de nomear em relação a outros termos numa dada classificação: 'o nome próprio nunca foi possível exceto por meio de seu funcionamento dentro de uma classificação: e, portanto, dentro de um sistema de diferenças'. É óbvio que o que Derrida está apresentando aqui é uma definição estrutural do nome próprio que, ele nos lembra, o próprio Lévi-Strauss assume em outras partes de sua obra. Será lembrado que a definição de Saussure de linguagem era de que ela é um sistema de diferenças, onde os significados não reside nos próprios termos, mas nas relações diferenciais entre eles. Lévi-Strauss, será novamente lembrado, adotou o modelo de Saussure do sistema diferencial e aplicou-o aos sistemas de parentesco e classificação de sociedades tradicionais. Entretanto, a conceituação de Saussure e, após ele, a de Lévi-Strauss, de diferença em linguagem é *fonocêntrica*, segundo Derrida. Como ficamos sabendo acima, a definição preliminar de Saussure do escopo da ciência da lingüística exclui e descarta a escritura como um auxiliar não-essencial da linguagem falada, como simples mediação externa do cerne autêntico e vivo da fala. De modo semelhante, o estruturalismo de Lévi-Strauss é um fonocentrismo na medida em que seus métodos de análise tomam como modelo os da fonologia, o ramo da lingüística que estuda os sistemas de som de linguagens específicas ou de linguagens em geral [...]" JOHNSON, Christopher, *Derrida. A cena da escritura*, trad. Raul Filker, São Paulo: Editora da UNESP, 2001, pp.31,32.

³⁴ GUIMARÃES, Eduardo. "O nome próprio de Pessoa" in *Semântica do Acontecimento*. Campinas: Pontes, 2002, p.42.

no sujeito ou expressão, o que evoca outra acepção da temporalidade. Há toda uma gama de renomeações e outras designações, pela qual o sujeito passa, na cena social, e pela qual reconstrói enunciativamente a unicidade do nome que lhe é próprio. Diferentemente da visão de Ducrot³⁵, para Guimarães, o falante é "uma figura política constituída pelos espaços de enunciação", tal como a pessoa que nomeia não está, unicamente, numa atividade psico-fisiológica do nomear, mas é um sujeito enquanto determinado pelo processo discursivo de nomear.

Guimarães não cita diretamente Foucault mas está relativamente próximo dele, como vemos por exemplo quando no começo de "A ordem do discurso", Foucault supõe que "em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade"³⁶. Ou seja, no interior de toda sociedade, o espaço do discurso desdobra diversos micropoderes para efetuar sua autoproteção sistemática, impalpável, e os sujeitos, com seus nomes próprios, não são mais que pinos energéticos desse uso político.

ESPAÇO METODOLÓGICO E NATUREZA DA PROBLEMÁTICA

Mas, voltando ao caso inicial de Foucault e Searle, notemos que eles escrevem de modo totalmente diferente, são dois nomes e dois estilos de composição. Nos confortando um pouco em produzir uma síntese enfraquecida do pensamento searleano, acreditamos que, mesmo achando-nos na linha diretiva de Foucault, não podemos nos omitir de explicar o artigo de Searle, para contextualizar a natureza da problemática dos nomes próprios. Eles "carecem de um conteúdo intencional explícito", para Searle, mas devem depender, de algum modo, de uma causalidade intencional, um conteúdo intencional. Essa é sua grande questão. Para propor um cabide teórico a fim de entender a isso, Searle recorre às duas escolas filosóficas que se preocuparam, exaustiva e historicamente, em definir o processo de como os nomes próprios se ligam ao seu objeto referido: o descritivismo e a teoria causal.

Em suma, a escola da teoria causal (Kripke, Devitt, Donnellan) refuta o descritivismo e seus esquemas e, deste modo, insistem que, para se entender o elo entre os nomes próprios e as coisas, é preciso haver um certo quadro causal externo, uma cadeia exterior à comunicação. Os nomes, deste modo, sempre conotariam uma relação designacional externa entre as coisas

³⁵ Ver: GUIMARÃES, Eduardo. "Espaço de Enunciação" in Id. *Ibid.*, p.18

³⁶ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*, trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo: Loyola, 1998, p.8 e 9.

do mundo mas chegam a elas de modo improfícuo. Kripke, por exemplo - um dos causalistas mais citados por Searle - defenderá uma cadeia causal nunca pura. Em síntese: cada vez que emite um nome próprio, o falante está mimetizando o processo daquele que lhe transmitiu o nome, pela primeira vez, daquela coisa, quer dizer, a busca seria sempre de se aproximar ao batismo originário de um objeto ou sujeito. Porém, Searle fortemente o censura utilizando de vários contra-exemplos, um deles é o caso do nome próprio Ramsés VIII.

Suponhamos, apenas para argumentar, que temos um vasto conhecimento acerca de Ramsés VII e Ramsés IX. Neste caso, poderíamos empregar, sem sombra de hesitação, o nome 'Ramsés VIII' para nos referir ao Ramsés surgido entre Ramsés VII e Ramsés IX, ainda que as diversas cadeias causais do antigo Egito nos omitam Ramsés VIII³⁷

O que ocorre neste caso de Ramsés VIII, enxertado entre os Ramsés VII e o IX, é que como nome próprio indica mais a totalidade de uma rede da Intencionalidade³⁸. Outro caso extremo é o dos numerais: cada número é apenas o nome de um número, o "um" é o nome do número um, dentro de uma cadeia reguladora que não se refere essencialmente a nada, a não ser ao modo de ser de um campo específico chamado matemático. Muito parecido com o pensamento foucaultiano. Quer dizer, para Foucault, no seu intuito (como Barthes) de derrotar a monarquia do autor, de dessublimá-lo, a rede seria a de "um certo modo de ser do discurso". Enfim, para botar Kripke contra a parede, Searle supõe uma comunidade primitiva em que todas as relações de nome próprio sejam perceptíveis, diretas, onde todos se conheçam e participem dos rituais de batismo entre si. Nesse exemplo fictício, Searle mostrará rapidamente que sempre haveria então um conteúdo intencional satisfeito pelo objeto referido. De todo modo, Searle se aproxima um pouco mais de autores como Mill e Frege, para quem o nome próprio é mais uma função de referência e denotação do que uma conotação causal.

Searle começa explicando a segunda escola, a teoria causal, e não a primeira. Acreditamos que assim o faz porque possui um interesse de sublinhar, mais à frente, que os teóricos como Kripke e Donnellan, apenas são suficientemente eficazes, em seus argumentos, quando se aproximam do descritivismo. A teoria causal se colocou, historicamente, em

³⁷ SEARLE, John R. "Nomes Próprios e Intencionalidade" in *Intencionalidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.331

³⁸ Conforme Antonio Campillo, para que cada nome próprio... "[...] sea efectivamente 'propio', tiene que ser citable y clasificable, esto es, tiene que ser diferenciable en relación consigo mismo y en relación com toda una red de nombres propios. En otras palabras, tiene que ser desapropiable, comunicable, separabe del yo/aquí/ahora de cada enunciación singular, atribuible a otros muchos 'yo', 'aquí' y 'ahora'. Precisamente por ello el significado de un nombre propio puede ser nunca del todo determinado, ya que no hace sino remitir a otros nombres propios, y éstos a su vez a otros, a lo largo de una red o cadea interminable. [...]" CAMPILLO, Antonio, "El autor, la ficción, la verdad" in *Δεμιον 5 Revista de Filosofia*, Edición de Compobell, Universidad de Múrcia, 1992, p.27.

contraposição à teoria descritivista quando, para Searle, ela apenas é uma variante dela, eis uma das maiores contribuições do seu pensamento sobre esse assunto.

Ademais, o interessante é que há, de certo modo, uma justaposição bem grande da leitura foucautiana do nome próprio, com o texto de Searle. Foucault, com toda sua sofisticação, também se aproxima dos propósitos de afastar o nome próprio do *topos* causal, pois está notadamente dedicado a mostrar que o nome de autor pactua-se mais com uma rede, um campo de coerência (de textos, de estilos, de estatutos sociais, de garantias de recepção, de sistemas jurídicos), toda uma intencionalidade neutral e invisível, do que com o próprio eu-escrevente. Foucault enforca o sujeito. E Searle, de algum modo, com todo seu epistemologismo, sua tentativa de traduzir, desembaraçar, as (in)tensões³⁹ biológicas e intrincamentos do cérebro humano e não do poder microfísico, já havia dado um passo neste sentido, ao mostrar que é da natureza de todo nome próprio este liame com uma rede de conteúdos intencionais. Todavia, ainda acha-se totalmente ancorado numa vontade de reabilitar uma investigação temporal. O que o estudo das hipóteses entre o perspectivismo mental e a natureza do nome próprio não o faz, é tornar extremamente acessível, como conseguiu Foucault, mesmo com todas suas obliterações, um debate novo - e ao mesmo tempo velho⁴⁰ - sobre a relação entre nome próprio e o espaço. Assim, podemos reafirmar que a natureza da problemática que queremos abordar, no seio da indignidade, da desautoridade, do nome próprio, é de ordem foucaultiana.

Aí, a tentativa metodológica, desta tese, de deslocamento do nome próprio de escritor para a dimensão Atópica da escritura não condiz, não poderia ser condizente, de modo algum, com um intento de solidificar uma transgressão, superando, persuasivamente, uma visão velha, chegando de modo progressivo a um *topos* esperado ou a um *topos* mais moderno ou bonito. Como dirá Derrida, numa entrevista, "a transgressão implica que o limite esteja sempre em movimento"⁴¹, nesse sentido, não se presente qualquer fragrância de um limite cravado, belo, por mais que sejamos obstinados (cabeçudos) e só se chega ao próprio limite, ao limite do próprio, quando a cabeça já está rolando, quando o nome já dissemina-se no

³⁹ Rapidamente expliquemos a palavra "(in)tensões". Se colocássemos hífen, no lugar dos parênteses, a palavra "in-tensões" assumiria um efeito ambivalencial (não-tensões ou/e tensões). Mas, ao colocar parênteses, também acreditamos que se confere um terceiro ponto que é, ainda, a possibilidade acústica da palavra "intenções", no sentido de pretensão, intento...

⁴⁰ Quem sabe, esta vem a ser a mais arrebatadora lição aspirada pelo ensaio "O que é um autor?". Este texto, em peculiar, remonta a toda uma excentricidade que muito tem a ver com Blanchot. Inclusive, Anna Poca afirma que "'tal vez sean los libros de M. Foucault, no cesamos de constatarlo, los que operan la inversión más radical de la imagen propuesta por la lógica de la producción literaria blanchotiana: su quehacer excéntrico, pues la imagen extraña la verdad y no la entraña. Su lección todavía resuena de este modo sigiloso: hacer funcionar ficciones en el interior de la verdad..." (POCA, Anna, "La latencia o la ficción de verdad. Sobre el método del discurso de M. Blanchot" in *Δεσμίον 5 Revista de Filosofía*, Edición de Compobell, Universidad de Múrcia, 1992, p.106)

⁴¹ DERRIDA, Jacques, "Implicações. Entrevista a Henri Ronse" in *Posições*, trad. Tomaz Tadeu da Silva, Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.19.

papel, quando a assinatura que atesta uma tese já não se apresenta como ponto final, pois não há acabamento, remate, t ermo, assim como jamais houve a segurança de um ponto de origem. Ou melhor, despregando, questionando, de algum modo anacr nico, a ilusão da assinatura, limitando-nos a algumas auto-decapita es. Ir-se, portanto, aonde não se pode ir a salvo, seguir a solicita o de *Salvo o Nome*: "v  aonde você não pode ir, no impossível,  , no fundo, a única forma de ir ou de vir. Ir aonde   possível não é ir,   já estar lá e se paralisar na indecisão do inacontecimento"⁴². Então, queremos nos aproximar metodologicamente mais desse espaço foucaultiano do que serleano. Quando há pouco distinguimos os autores dizendo de um debate velho e novo em Foucault, tamanha afirma o parece claramente contraditória. Entretanto nos perguntemos se não é isso mesmo o que Foucault parece querer fazer, ou seja, um artigo incompleto, e mais que isso, uma incompletude que faz da temporalidade do debate uma coreografia confusa entre passado e futuro - trazendo   superfície teórica algo que parece velho e, simultaneamente, algo que parece original. Ao invés de tentar-se pelo segredo dos nomes próprios - usando de sua escrita, de seu discurso, como operacionalidade para revel -lo - ele cria uma instância de discursividade, abre um espaço heteromorfo de interpreta o que, por assim ser, ainda mais soterra o problema. Ele mesmo parece ser o instaurador de uma maneira de discursividade que anula um ponto de convergência total, formulando, assim, toda uma desadapta o da no o de escrevente que igualmente o engloba. E a podemos entender, para além do esforço em definir o termo "fun o-autor", como algo que não foi talvez suficientemente explicado: uma textualidade ambígua e hesitante no que concerne uma visão dos nomes próprios, e que assim o é justamente porque ultrapassou certos deveres antigos, mas ainda assim, continua lado a lado com eles. Se "O que é um autor?" distingue da tendência investigativa, ou até historiográfica, de muitos demais textos anteriores do autor, se não é texto seguro e está cheio de aporias, queremos crer que isso ocorre a partir de uma ordem mais proposital do que equivocada. Pois a questão do nome próprio, em paralelo com a a o escritural, parece conduzir a assinatura de Foucault, irresistivelmente, para esse percurso estranho e babélico. Foucault nos ensina, além de tudo, uma li o invisível: que só se pode discorrer sobre o tema dos nomes próprios por uma escritura incompleta, poshist rica ou intempestiva, cujas resolu es a serem determinadas sejam novas e, ao mesmo tempo, velhas, ditas e já-ditas, enfim, um texto que, deste modo, sabote o nome próprio, a assinatura t pica, daquele que busca (a) escrever.

⁴² DERRIDA, Jacques, *Salvo o Nome*, trad. Nícia Adan Bonatti, Campinas: Papyrus, 1995, p.63.

CAPÍTULO I

B lanchot pela mão
L argar ou Pegar
A escrita pulsa
"N ão lugar" de escrita
C onsentir sem fé
H orror, Resíduos, margens
O circuito obscuro
T risteza e Alegria

"La maîtrise de l'écrivain n'est pas dans la main qui écrit, cette main 'malade' qui ne lâche jamais le crayon, qui ne peut le lâcher, car ce qu'elle tient appartient à l'ombre, et elle-même est une ombre".

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*.

A questão espacial. Diante de uma confusão inicial, como se saindo das infinitas ruínas deixadas por Maurice Blanchot, este capítulo ensaia uma demanda conceitual de seu espaço próprio. Qual é o seu *topos*? Assim, convida o leitor para um aperto de mãos, num ritual de encontro nas margens. A própria mão que escreve tenta fazer pulsar uma *mise-en-scène* blanchotiana, em busca de amigos, um círculo de amigos. Mas esse lugar da amizade é o lugar dos nomes de Proust, Saint-Exupéry ou Nietzsche, onde a solidão essencial da escritura nos espera.

BLANCHOT PELA MÃO

Ir para... Caminho íngreme. Escolher, suspender, pedra a pedra, nome a nome... Derrubar. Impossível não estar confuso. Antes de tudo, um nascimento, lei de propulsão, uma mola, invocar uma proteção, um céu, uma certa apropriação inicial. Deste poder de escolha, um falar, obviamente, despropriado, expropriado: a pretensão está em trabalhar com o tema do nome próprio.

Sabendo disso, é preciso principiariar de um lugar que respeite e demonstre o que se dispôs como projeto teórico. Os mapas declinados apenas (se) contemplam, quer dizer, é como se houvesse um leque de opções onde bastaria puxar uma, raptá-la, seguir viagem. Entretanto, nada é assim. Uma fala desconfia desse *topos* originário que estende o lenço e quer encorajar o abandono dele mesmo. Este terrível dedo que puxaria uma das opções possíveis, um dos bilhetes de partida, vem a experimentar, talvez, o sentido daquela mão esquerda que Blanchot diz ser a da paralisia e da cura. Aquela que segura e estaca a outra, desencadeando um inacontecimento, um descanso - a mão "doente" que porta a caneta, submetida ao que ele denomina de *la préhension persécutrice*¹: fenômeno sombrio, patogênico, de uma mão responsável pelo silêncio, a pausa necessária. Mas sob que condições estruturar o esqueleto, costurar a luva protetora, se o que há de sólido se esfarela, se as juntas se desarmam, descalcificadas, quebradiças, logo resistindo ao primeiro toque de definir melhor o assunto de nosso estudo, o nome próprio de escritor? Indagar um olhar sobre o nome próprio, por um prisma de referências e leituras que partem de tamanha desconfiança, é algo que promove uma profunda indecisão inicial justamente porque não há mais nada para ser des-vendado, atingido, por uma expectativa centrípeta. Pois supor vendas a serem retiradas, e peles imaculadas a serem tocadas, através do *nomos* do olhar, em direção a um sol de sentido, obedece a uma pré-tensão bipolar entre as palavras e as próprias coisas².

¹ Já no início de um dos seus livros mais relevantes, *L'espace Littéraire*, Maurice Blanchot formula este conceito, esta metáfora, de "preensão persecutória". "[...] *Il arrive qu'un homme qui tient un crayon, même s'il veut fortement le lâcher, sa main ne le lâche pas cependant: au contraire, elle se resserre, loin de s'ouvrir. L'autre main intervient avec plus de succès, mais l'on voit alors la main que l'on peut dire malade esquisser un lent mouvement et essayer de rattraper l'objet qui s'éloigne. Ce qui est étrange, c'est la lenteur de ce mouvement. La main se meut dans un temps peu humain, qui n'est pas celui de l'action viable, ni celui de l'espoir, mais plutôt l'ombre du temps, elle-même ombre d'une main glissant irrésolument vers un objet devenu son ombre. Cette main éprouve, à certains moments, un besoin très grand de saisir: elle doit prendre le crayon, il le faut, c'est une ordre, une exigence impérieuse. Phénomène connu sous le nom de 'préhension persécutrice' [...]* La maîtrise de l'écrivain n'est pas dans la main qui écrit, cette main 'malade' qui ne lâche jamais le crayon, qui ne peut le lâcher, car ce qu'elle tient appartient à l'ombre, et elle-même est une ombre [...]" BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. 1955, pp.18-19.

² Por isso é que Derrida associará a questão teórica do nome próprio ao mito bíblico da Torre de Babel, onde sucede o desmembramento das várias línguas. Lembre-se que, no hebreu, as palavras e as próprias coisas ainda se coincidem simbolicamente, mas, após Babel, ocorre uma violência à relação original que um e outro mantinham. Surge, daí, a tradução, como castigo de Deus, praga provinda da ira divina. Ver em: DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*, trad. Junia Barreto, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Para lembrar a filosofia de Blanchot, numa acepção ampla, alguém que busca um *topos* de escrita, que se aventura na disseminação da grafia, pertence a um tempo onde reina a indecisão do recomeço, onde é impossível apartar-se da obsessão que o estimula a redizer o que já disse (porque, aporeticamente, este já-dito ainda não se disse), a volver, converter, ao texto. Uma beleza nula e por sua vez sempre inacabada é, portanto, re-inseminada, regenerada, constantemente pela operação de um enxerto monstruosamente incoercível. Haveria, nessa doença - *phátos* do inacabamento - da qual todo escritor é contaminado, um fenômeno solitário e enigmático que Blanchot conceituará como uma *preensão*, um ato de segurar, uma segurança, um fixar, porém: *persecutória* (no dicionário - persecutório: “em que há perseguição”).³ Um sujeito que escreve estaria, no entendimento blanchotiano, mais caracterizado pelo domínio intermitente da mão que estaca aquela que tende ao prolongamento infindo da escrita, do que pela própria mão que segura o lápis. Ou seja, o desejo do escritor é o de voltar, *ad infinitum*, a pôr mãos à obra, mas este gesto pressupõe um desprendimento.

É preciso segurar ao largar, ou, largar a largada (no sentido de "partida", "abandono"), para justamente detê-la. É um desejo de firmar um *topos*. Desejo obsceno de imprimir o nome próprio como alguém que escreve. No entanto, vem a ser, precisamente, a manifestação do intervalo, da intercessão, do silêncio, da atopia, nesta *fascinante* insciência do interminável, o que caracterizaria sua realidade, sua pena de morte, como sujeito escrevente.

Ter perdido o silêncio; o arrependimento que isso me causa é sem tamanho. Não poderia dizer o infortúnio que invade o homem que alguma vez fez uso da palavra. Infortúnio imóvel, ele mesmo fadado ao mutismo; através dele, o irrespirável é o elemento que respiro. Tranquei-me sozinho num quarto, sem ninguém mais na casa, do lado de fora quase ninguém, mas esta solidão começou a falar, e, por minha vez, devo falar dessa solidão que fala, não por desdém, mas porque acima dela paira uma outra ainda maior, e acima desta uma outra ainda, e cada uma, ao receber a palavra para sufocá-la e silenciá-la, ao invés disso, a faz repercutir ao infinito, e o infinito torna-se seu eco.⁴

Um arremesso de bumerangue: uma ilusão frontal que vem a ser, tão-somente, profusão de circularidade do nome próprio. Acontece que isso é uma antinomia definitiva, pois o silêncio incitado pelo gesto de abandono, nada mais é do que uma possibilidade, um recurso, de se voltar ao elo com o mesmo texto. A obra, o livro, o texto, numa convenção

³ Ou seja, uma linha de busca no exato instante de um ponto de apoio, de encontro, um fluxo no instante de um fixo, a fixação ligada ao fluxo, uma "fixofluxação", para criar uma metáfora.

⁴ BLANCHOT, Maurice, *Pena de Morte*, trad. Ana de Aguiar, Rio de Janeiro: Imago, 1991, pp. 53, 54.

sempre incessante, onde o intervalo caracteriza-se como lapso, mas que também triunfa e não apenas frustra o movimento da escrita, que também fala quando ainda é sombra da fala.

LARGAR OU PEGAR

Questão crucial: a imagem desta mão.⁵ Deslize e acerto, em suas intensões, expansão e retraimento, em seus gestos, re/volta e resignação... Também o ôco e o maciço, na palma desta mão, a malquerença de um golpe e a amizade de um afago: supô-las convivendo na passagem vacilante de um abandono rumo à entrega total e uma entrega que é puro abandono. O que se dá, em definitivo, pela irremediável co-participação imaginária, sincrônica, indecidível, entre a mudez e a fala das mãos daquele que escreve, o apagamento e o acabamento de seu escrito. Poderia-se falar, também, no caso de uma solidão lúdica: somente no intervalo dos dedos aberto pela contrariedade de dois gestos, de duas mãos intrinsecamente estranhas, somente no desamparo do escritor, na armadilha da noite, suas dez estrelas, a intimidade do pensamento pode abandonar-se ao extremo, ao "ato só de escrever". Ao desespero dos "dois abismos" de que falou Mallarmé, experiência tal que muito interessou a Blanchot para versar a tese de que escrever jamais significa o aperfeiçoamento da linguagem corrente, sua purificação pelo processo harmonioso de uma representação "elaborada". O poeta, o artista, não é provido, em definitivo, para ele, de um *savoir-faire* criador, musical ou rico, mas tão-só o nada, a tensão, naturais de alguém que escreve, que verte, sustenta, esse ato só. Uma tensão do murmurar que, nunca sendo suave, poderíamos chamar de intensa. Então,

⁵ Segundo a mentalidade ocularcêntrica, toda imagem surge após o sentimento do objeto, vem depois desta mão, é a sua seqüência. Assim sendo, nós, sujeitos, vemos o mundo, o interpretamos dispondo de certos processos analógicos, e é quando hegemonicamente o que chamamos de imagem se formula. Ou melhor, detectaríamos um "real", e então, o discriminaríamos de alguma forma. A imagem é, assim, classicamente, uma forma de mediação, entre o "eu" e o visível que flui, simbolicamente, para esse eu, que tem uma intimidade com o nome apropriado daquilo que é visto. Entretanto, hoje em dia, isso parece indicar uma relação de subordinação hesitante, este "após" do real, que se daria como eflúvio positivo, está contestado teoricamente por autores do gabarito de Derrida, Foucault, Barthes, Bataille, Lévinas... por exemplo, junto a muitos de seus contemporâneos, da corrente francesa ou não. E mesmo tantos outros anteriores ao panorama crítico da negação do sujeito de uns cinquenta anos para cá, para citar alguns nomes, Nietzsche e Heidegger. Portanto, quando o próprio da imagem deixa de equivar ao acabamento do próprio, ou seja, o conceito de real não mais se deixa acabar, mas ao contrário, se dissipa na violência da interpretação, da imagem, então, buscar um *topos* de escrita, vem a ser uma ânsia de indecibilidade, rumo ao incognoscível da origem, algo que não mais se adiciona fixamente, não pode mais ser antevisto, perde os limites. Numa conferência realizada no Brasil, intitulada "Quem é Nietzsche?", Alain Badiou vai reafirmar esta intensidade arquipolítica em Nietzsche e também vai, arriscadamente, acrescentar que existe, da parte de Heidegger, uma interpretação errônea acerca de Nietzsche que o hegelianiza, no momento em que pensa que o fazer de Nietzsche coneta-se a um programa de ultrapassamento e não se oferece como puro acontecimento do ato filosófico. Para Badiou, Nietzsche seria o "nome próprio obscuro", como diz ele, do ato como o acontecer de uma quebra absoluta, inclusive da própria idéia de ultrapassamento, de valor. O niilismo nietzscheano, assim, não estaria proibindo-se de seu próprio fazer, através da busca de ultrapassamento do próprio niilismo ao velho sentido, mas é preciso sim, como dirá Badiou "se deter, para entrar em Nietzsche, no ponto onde a avaliação, os valores, o sentido falham na demonstração do ato". Dirá Badiou: "[...] É a esta ligação entre um ato sem conceito nem programa e um nome próprio, nome próprio que por acaso é o seu, que é preciso atribuir o título *Ecce homo*. 'Por que sou um destino', se perguntaria. Eu sou um destino do que, por acaso, o nome próprio Nietzsche vem aliar a sua opacidade a um rompimento sem programa nem conceito [...]" BADIOU, Alain. "Quem é Nietzsche?" in *Conferências de Alain Badiou no Brasil*, org. Célio Garcia, Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp.78,79.

no seio desta "tensão intensa", por assim argumentar, escrever é quando, por excelência, na sentença do "eu sou" (na linha da vida) reside uma angústia do não-ser. O "eu sou" inscreve-se como decisão de um ser sem ser, nome inominável, como todo ato de pensamento, como toda aparição onde "tudo desaparece".

Nome próprio e autoria: atopia de um começo - a oscilação que se sustenta como desejo de pôr fim ao próprio começo, "largar ou pegar", e enfim ir em⁶ frente. A oscilação que não deixa de se motivar, na verdade, também como um pegar que está unido ao largar (a dança das duas mãos, para Blanchot), um pegar "e" largar, a obra, para logo voltar a pegar-e-largar: voltar atrás. Escrever, ato fixofluxoso, lamacento⁷. É preciso fazer a escrita "pegar", na

⁶ Dar um passo "em" frente, com um pé de desconfiança do "a" frente.

⁷ Há pouco, aquele neologismo: "fixofluxação". Tendo-o em vista, é possível ler, em algumas narrativas, o contato blanchotiano da escrita lamacenta com o próprio cronotopo da história. Lembremos de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, romance de José Saramago. Desde o início da história temos uma possante inclinação à viscosidade. A figura do escritor, ali representada por Ricardo Reis, está totalmente imerso numa paisagem que se lhe apresenta fixofluxosa, lamacenta. Isso se dá por vários motivos intrínsecos à presença paisagística de Lisboa, e também à psicologia dos personagens estranhos que aparecem (e desaparecem) nessa narrativa. Lisboa, em Saramago, é um espaço tremendamente inundado e chuvoso desde o desembarque do escritor, Ricardo Reis, protagonista recém chegado dos costumes tropicais brasileiros. O curioso é que essa pancada de água torna-se misteriosamente branda, de modo que não se ouve o seu estilhaçar contra a cidade. Isso confere à apresentação do espaço-tempo narrativo um silêncio inusitado, a parcela de água que ainda despenca, como que num passe de mágica dos sentidos, ao invés de proporcionar um certo rumor, alguma estridência natural, à cidade alagada, pelo contrário, a torna silenciosa. Presenciamos, então, uma espécie *pegadiça* de mudez, o aguaceiro quieto parece possuir a faculdade de *diluir em lama* tudo quanto for sólido na paisagem, e, então, os poucos viajantes que precisam descer procedem como se estivessem prestes a adentrar num desconhecido universo movediço, titubeantes, inseguros que tenha sido autorizado o desembarque: "[...] São poucos os que vão descer. O vapor atracou, já arrearam a escada do portaló, começam a mostrar-se em baixo, sem pressa, os bagageiros e os descarregadores, saem do refúgio dos alpendres e guaritas os guarda-fiscais de serviço, assomam os alfandegueiros. A chuva abrandou, só quase nada. Juntam-se no alto da escada os viajantes, hesitando, como se duvidassem ter sido autorizado o desembarque, se haverá quarentena, ou temessem os degraus escorregadios, mas é a cidade silenciosa que os assusta, porventura morreu a gente nela e a chuva só está caindo para diluir em lama o que ainda ficou de pé [...]" (SARAMAGO, José. *O ano da Morte de Ricardo Reis*. 2. ed. Editorial Caminho, Lisboa, 1984, pp.12-13). / Note-se que o receio de desembarcar surge não meramente do contato visual com um lugar medonho, mas sim da intuição do cronotopo viscoso por outro sentido, a audição, ou, mais precisamente, o sentido da falha do sentido, o quase *não-ouvir*, ouvir estranhamente o nada, a sua escuridão, um ouvir tão fúnebre e lamacento que faz com que se suponha que todos os habitantes de Lisboa foram diluídos nessa ausência. Bem mais adiante, quando o protagonista já está para sair do hotel Bragança, temos ainda um ruído chuvoso *escuro*, os mistérios sonoros da chuva permanecem intensos: "[...] Ricardo Reis fechou a janela, apagou a luz, foi recostar-se, fatigado, no sofá, com uma manta estendida sobre os joelhos, ouvindo o escuro e monótono ruído da chuva, este ruído é verdadeiramente escuro, tinha razão quem o disse [...]". (p.199). O silêncio de um espaço remete ao pavor de uma viscosidade, a paisagem cidadina é irreconhecível pois a sensação central que a trazia, que é auditiva, estava carregada de estranheza, de silêncio. Na esteira de Sartre e Bauman, há novamente um elo entre o estranho e a espessura do visco, entretanto, como estamos vendo, não é mais pelo tatear (Blimunda tocando o peito de Baltazar, em *Memorial do Convento*, com o sangue de sua "virgindade rasgada") que se implanta viscosamente o espaço-tempo. A pegajosidade é própria da amplidão da escrita, entre duas ondas diferentes que se ligam: as ondas visuais da chuva às ondas sonoras vagas, imperceptíveis. Se é possível mirar objetos grudentos, a literatura saramaguiana torna viável o ouvir um silêncio pegajoso, e o efeito desse fenômeno é o emudecimento sombrio do futuro (presságio de morte). A confusão de sentidos, onde pessoas que, escutando o silêncio de uma cidade, presumem uma viscosidade (algo propriamente tátil e não auditivo) no ambiente. Enquanto esse espaço continua irreconhecível para os que chegam, o viscoso ficará permanente. Um pouco mais à frente, vemos que somente quando o viajante começa a reconhecer a Lisboa que tinha, por assim dizer, preservado na memória, é que a chuva irá passando, ou seja, quando o espaço começa a deixar de ser estranho em sua atualidade, também as forças naturais (cuja presença concede plasticidade estranha aos lugares de passagem) vão-se esgotando, e o personagem, que até então era um desorientado, começa a se orientar na geografia presente da cidade. "(...) Ao viajante não parecia que as mudanças fossem tantas. A avenida por onde seguiam coincidia, no geral, com a memória dela, só as árvores estavam mais altas, nem admira, sempre tinham sido dezesseis anos a crescer, e mesmo assim, se a opaca lembrança guardava frondes verdes, agora a nudez invernal dos ramos apoucava a dimensão dos renques, uma coisa dava para a outra. A chuva rareara, só algumas gotas dispersas caíam, mas no espaço não se abria nem uma frincha de azul, as nuvens não se soltaram uma das outras, fazem um extensíssimo e único tecto cor de chumbo. Tem chovido muito, perguntou o passageiro. É um dilúvio, há dois meses que o céu anda a desfazer-se em água, respondeu o motorista, e desligou o limpavidros. Poucos automóveis passavam, raros carros eléctricos, um ou outro pedestre que desconfiadamente fechava o guarda-chuva, ao longo dos passeios grandes charcos formados pelo entupimento das sarjetas, porta com porta algumas tabernas

imaginada seriedade progressiva de uma investigação de teoria literária - desde uma delicada ramificação possível até o ponto nevrálgico de uma tese - e, de igual modo, na desordem (no espiral do pega-pega). Ao mesmo tempo, parece certo que, para quem quer pôr em pauta a questão dos nomes próprios, da autoria literária, e escrever algo "desde aí", torna-se urgente abarcar qualquer coisa que tenha propriedade garantida de uma escolha, num momento próprio. Qualquer um que se quisesse expor sobre qualquer assunto abanaria, minimamente, um perfume de origem, uma mentira de origem, uma maldosa, enganosa, boa-fé, ou fantasia deslavada do *topos* mais exato, mais tranqüilo, mais contratual, quando não passa de mais uma das ramificações destinada ao centro nervoso, como se disse.

abertas, lóbregas, as luzes viscosas cercadas de sombra, a imagem taciturna de um copo sujo de vinho sobre um balcão de zinco. Estas frontarias são a muralha que oculta a cidade, e o taxi segue ao longo delas, sem pressa, como se andasse à procura duma brecha, dum postigo, duma porta da traição, a entrada para o labirinto (...) (p.17) / Podemos notar que a espessura do visco é tão intensa que contamina até as nuvens que parecem estar *grudadas* uma nas outras, formando um *único teto cor de chumbo*. Os pedestres não acreditam que podem fechar o guarda-chuva, eles *desconfiam* do espaço, parece inadmissível que se esteja limpando. Mesmo com a breve serenidade do tempo sombrio, ainda permanecem vestígios da sujeira viscosa, *lóbrega*, tanto os mais amplos: as *sarjetas entupidas* que formam *grandes charcos*, quanto os mais particulares: a espessura taciturna de um vinho (propriamente viscoso) que *suja* um copo num balcão. A mais intrigante dessas imagens é, entretanto, a das *luzes viscosas cercadas de sombra*. Além do viscoso aqui novamente escapar do círculo tátil para outras sensações, ele ainda mais desafia a matéria, impregnando-se até mesmo na mais inconsistente, volúvel, das radiações. Como pode fisicamente uma radiação transparente ser de uma espessura viscosa? Ocorre aqui um cronotopo viscoso. Mas de que forma entendemos a idéia de cronotopo se a luminosidade parece ser, neste caso, um fenômeno essencialmente espacial, e não temporal? Não é difícil responder a isso se notarmos que a imagem de uma luz viscosa, neste romance, aparece na extrema mobilidade do taxi, de onde está a observar Ricardo Reis as imagens que passam, uma velocidade que confere nitidamente a intensidade do tempo que perpassa sobre a janela do automóvel e sobre a estrutura do espaço sujo. O viscoso simula um movimento quando várias imagens pegadiças são contempladas fragmentadas, como cenas fotográficas que repetidas velozmente ganham uma força quase cinematográfica, qual uma sucessão de fotogramas que aparentam um prosseguimento de duração, uma temporalidade. Para tais imagens (*os charcos, as sarjetas, as tabernas, as luzes, um copo*) não há um foco de percepção situado num local específico, parado num ângulo único. Está ele em movimento, é o vidro da janela de um táxi que se locomove por uma Lisboa cinzenta, chumbosa (sabemos que o chumbo é um elemento informe, utilizado em várias ligas. A presença do visco também verifica-se nas colorações do espaço), registrando não apenas coisas, mas fatos (instantes congelados que recebem um movimento abstrato). Arlindo Machado, estudando anamorfoses do cronotopo (*duplicidades de pontos de vista na construção de imagens*), explica que o cinema, diferentemente da cronofotografia, nos dá uma impressão de movimento, o que seria uma ilusão de ótica. “[...] Já é conhecida a crítica que faz Bergson da síntese cinematográfica do movimento. O cinema – afirma o autor de *L’Évolution Créatrice* – trabalha com um movimento falso, com uma ilusão do movimento, pois se o que ele faz é congelar instantes, mesmo que bastante próximos, o movimento é o que se dá entre esses instantes congelados, isso justamente que o cinema não mostra. Daí porque a ilusão cinematográfica opera com um movimento abstrato, uniforme e impessoal, um movimento que – ainda segundo Bergson – existe no aparelho e com o qual fazemos desfilar imagens (Bergson, 1939: 330) [...]” (MACHADO, Arlindo, *Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem*, in PARENTE, André (org), *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, Editora 34, Rio de Janeiro, 1996, pp.101-102.) / Enfim, lembremos das palavras de Walter Benjamin quando compara o ofício da pintura ao do cinema: “(...) O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõe segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos no âmago da realidade (...)” (BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1994, p.187) / Ricardo Reis, no coração da cidade, observa imagens como um cinegrafista. O pintor é aquele que formula fixações da paisagem. Mas, para Ricardo Reis, o foco de percepção parece penetrar *cirurgicamente* no corpo da cidade, assumindo o delicado comportamento móvel das pinças que tocam órgãos vivos e pegajosos, tratando suas realidades como imagens filmadas por uma câmera. Ricardo Reis é o personagem saramaguiano que melhor representa este contato blanchotiano entre a escrita, ou o pensamento, e um híbrido fixo-fluxo, um pegar-e-largar, a impossibilidade da leitura, a impossibilidade da obra. Saramago chama ao escritor, nomeia o escritor, exatamente como o é para Blanchot: essencialmente um ser paratópico, de um movimento falso, da solidão, da lama, do visco, do neutro, da junção entre o fluxo e o fixo.

Será agora, tal gesto de escrever, cobrado por uma opinião reativa formada antes mesmo de ir além de uma *doxa* inicial? Uma *doxa* que voltaria a ser requerida para então seguir o redemoinho, ainda invisível, para... Para onde? *Para?* Ir é "voltar" para *doxa*. - *Paradoxa* - (se se bem entende Barthes).

Formações reativas: uma *doxa* (uma opinião corrente) é posta, insuportável; para me livrar dela, postulo um paradoxo; depois esse paradoxo se torna grudento, vira ele próprio uma nova concreção, uma nova *doxa*, preciso ir mais longe em direção a um novo paradoxo.⁸

A *doxa* segue a ser para-*doxa* e o paradoxo não pára, ou seja, convoca outra vez à reiteração, à obsessão tautológica.

A ESCRITA PULSA

Nesse sentido, nessa tese, a escrita é miragem, ela pulsa, não impulsa⁹. Melhor dizendo, a mão que doravante digita um texto é, antes, um "através" imaterial pelo qual uma escrita, um texto, pulsa, do que a mão impulsionadora da fala, de algum lugar, a mão física, localizável, como ponto de partida de um movimento de registro. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, considerado pela crítica como o mais autobiográfico de todos os romances de José Saramago, em certo momento, o protagonista "escrepintor" revela:

Desvio os olhos do papel e vejo a minha mão mover-se sob a luz. Vejo a pele já frouxa em certos lugares e movimentos, vejo a rede das veias, os pêlos, o pregueado das articulações dos dedos, sinto nos olhos a encurvada dureza das unhas como um escudo, e sei que nunca senti este pouco tão meu. Movo a mão e sei que é a minha vontade que a move, que sou eu esta vontade e esta mão. Descanso os antebraços na mesa e sinto a pressão deles sobre a mesa e a força que a madeira opõe. Este bem-estar (estar bem, bem estar) não é físico, ou é físico só depois, não é um ponto de partida, é o ponto a que cheguei. Releio estas páginas desde o princípio e procuro o sítio, a situação, a palavra ou a entrelinha que sejam o de certeza existente virar de esquina: em cada momento sou igual, em cada momento vou me sentindo outro. Falta-me um patamar decisivo de tempo, o lugar que separa o caminho já andado do que falta percorrer. Falta-me (para recordar velhíssimas lições de química elementar) o estado

⁸ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, p. 78.

⁹ Ver o capítulo mais a frente: *Noll, mãos sujas*. Onde volta-se a vários temas, dentre eles, o da escrita como auto-ejaculação, arremesso de si mesma. Daqui será possível avançar nesta proposta que a escrita pulsa e não impulsa. Trata-se de uma análise do romance "O quieto animal da esquina", de João Gilberto Noll, que se inspira bastante no proposto blanchotiano das mãos do escritor ("preensão persecutória"), que vimos estudando. O personagem principal é um jovem escritor marginal que sofre vários dramas. Houve também o retorno a algumas citações no decorrer da tese.

intermédio líquido na passagem do gasoso ao sólido, assim como parar um pouco para melhor compreender o movimento.¹⁰

Em primeiro lugar, nesta descrição que transporta o personagem a "velhíssimas lições de química elementar", temos o despregamento triplo entre a vontade de movimento, a mão do escritor, e, ainda, um olhar sagital de si próprio. Depois, tal estranhamento que poderia desencadear-se como mal-estar, aparece na consciência de um bem estar onde não há materialidade real, atravessando a mão que, simplesmente, pulsa, desvanesce, vagarosa, qual um esgotamento anômalo sobre a mesa. Isso tudo reforça, no personagem, a procura emergente de um marco, de um "sítio", da retomada, anamnese, da palavra, ou mesmo da entrelinha. Não há mais fé nesta mão, em suas linhas.



Fig. 4. "Mano de Dios", decoração da Igreja de "San Clemente de Taüll" (Museo de Arte de Cataluña, de Barcelona).

"La palabra Iad, en hebreo, significa a la vez la mano y la potencia. En el Antiguo Testamento se encuentra la expresión la mano de Dios, designando la presencia y la acción del Eterno. En la simbología cristiana, la mano de Dios aparece entre los siglos III y IV, y a partir del V se multiplica en mosaicos, frescos, marfiles y miniaturas. Es según la expresión consagrada, 'una mano que habla'..." [Enciclopèdia Labor, p.772]

Como se cada entrelinha fosse um vão aberto na proliferação infinita dos longos dedos que representa cada frase, cada tira de palavras encadeadas de cabo a rabo da página branca. A própria página, irrefreável, então, vira uma mão branca (*Iad*), na impossibilidade de fundação, limite, ponto de partida.

A mão sem fé. A mão que busca dominar a palavra apenas a torna mais inapreensível, para Blanchot, se evocamos sua breve referência ao drama do "eu" em Kafka, onde a própria linguagem se torna falante, enquanto o "ele" toma o lugar do "eu", e uma grande solidão pulsa, uma potência neutra toma lugar do si-mesmo. Alguém que escreve é um ninguém. Ao escrever, investe-se ação, valores, rumos, um si-mesmo, ao capricho interminável do dizer, e, de modo análogo, não se sustenta um começo que não seja a mais pura seqüência de um nada inicial, uma manifestação exposta do fulgor de solidão a que pertence o destino de quem fala.

¹⁰ SARAMAGO, José, *Manual de Pintura e Caligrafia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 222.

Esparramando-se, numa profusão por si mesma, a escrita conecta redes, apropriações vertiginosas, escamas, delírios, nomes... gruda tentáculos no *corpus* da "coisa" e a gira, pra lá e pra cá, arrisca-se, asfixia e assusta, quase numa paixão prévia pela indiferença.

A *mise-en-scène* irrespirável, já perseverada por tantos autores que buscaram a desmaterialização da estesia tradicional, ocidental, das idéias - como Derrida, Foucault e Barthes - o que explica, dentre mil razões, esse sentimento de perda de autoridade, de amputação, de uma hiperimpossibilidade de convocar essas "leis de bronze", mesmo que sabidamente sempre irredutíveis, intraduzíveis, sobre o assunto escolhido. E tamanho arrojo, de algum modo, faz bailar o desejo de começar de uma vez por todas. (E todas as vezes, aqui- agora, simulando a vez própria, imediato questionamento da vez, do próprio, do nome).

"NÃO LUGAR" DE ESCRITA

Poderíamos realmente falar, assim, num "não-lugar" na escrita? É bem estrambótico, vejamos: não se está querendo tocar rigorosamente na terminologia dos *non-lieux*, de Marc Augé, quando precisamos essa singular solidão... O autor nos falará que "comme les non-lieux créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire"¹¹, e, em outro momento, "seul, mais semblable aux autres, l'utilisateur du non-lieu est avec celui-ci (ou avec les puissances qui le gouvernent) en relation contractuelle"¹².

Nesse sentido contratual, caberia desdobrar uma variante possível de interpretação e adaptação da terminologia para o processo de escritura e nomeação. Isso seria até possível, visando que as frases, sendo utópicas e atópicas, se encadeiam como uma espera num espaço de passagens, e como um cruzamento marcado por um sentimento de anonimato e desidentidade, uma tensão de ser comprovada como tese, defendida como tal. À espera de uma "decolagem", digamos assim, a escrita de uma tese, que sofre a solidão de um *topos* perdido, requerido, necessário, é usuária de um não-lugar subjetivo. Isto se evidencia numa forma pressuposta de contrato, assim como o *check-in* de um aeroporto se responsabiliza pelo policiamento do bilhete que atesta o nome próprio do passageiro, sua asserção enquanto unidade identitária, antes de ingressá-lo na sala de embarque. Sempre a sobrevoar, a impressão de uma "outra sala", um "outro topos", logo depois... Como atesta Dominique

¹¹ AUGÉ, Marc. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil, 1992, p.119. Se lemos o livro em português, veremos que Maria Lúcia Pereira traduziu "contractualité solitaire" por "tensão solitária", o que orientaria uma idéia totalmente oposta. Ver: AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 1994.

¹² Id., *Ibid.*, p.129

Maingueneau, diante das representações lingüísticas sempre estamos participando da especificidade de um contrato, "o contrato pode ser produto de uma negociação ou ser modificado unilateralmente, obrigando o coenunciador a eleger entre aceitar ou não o novo contrato"¹³, mas, em todo caso, sempre se sucede a intensidade desse espaço que limita as reabilitações de dizeres, o indubitável pacto comunicativo entre quem se expressa e aquele a quem ele se destina.

Aqui, a busca é a de defender um tema da teoria da literatura, da interpretação, da filosofia, da análise das identidades: o nome próprio. Em vista disso, de tal isolamento do contrato, uma outra investigação interessa, uma investigação à espreita de qualquer dizer futuro, a de quem lê. Outra mão, noutra lugar, outra apreensão, a mão do leitor, segurando isto que é lido neste aqui-agora da recepção. Como quem presente o olho-mágico, a sentinela, é possível notar que se perscruta, agora, uma cédula adequada: a acadêmica. (E quando a própria excitação desse "logo depois", a vontade de chegar na "outra sala", ao momento da decolagem, é unicamente o prolongamento de uma espera cada vez maior na primeira sala, num *encore*? Como desconfiar da própria cédula de identidade, do próprio nome, ou expor a fraude da passagem, dobrar-se a si mesmo como o *analogon* policial do *check-in*? Seria isso ir ao outro lugar, dar um passo a frente, em direção a um lugar, um lugar entre amigos? Ou meramente uma aventura, uma exibição, da solidão da primeira sala, do não-lugar? Talvez uma adulteração ainda maior...).

A solidão do *topos*, em Augé, atrela-se como conceito numa busca antropológica do cotidiano, às indefinições tópicas no âmbito da pós-modernidade, ou supermodernidade, como ele chamará, em alguns processos desidentitários de certos espaços. O não-lugar, ali, não quer, e nem poderia, dizer um puro não-lugar de escrita, ligado a um porvir, mas repousa na hipótese de um espaço de solidão desconcertante, já pré-escrito, assinalado, em variados lugares de deslocamentos, circulações... O que aqui ocorre é uma diligente passagem por uma não-passagem, uma esforçada evanescência que, ao invés de se conformar com sua desidentidade, se dá como perseguição incessante, giro, da própria identidade, busca confusa e melódica de um *topos*.

¹³ Ver MAINGUENEAU, Dominique, "Contrato" in *Términos claves del análisis del discurso*, trad. Paula Mahler, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999, p.31.

CONSENTIR SEM FÉ

Observar a mão movente, que institui os nomes (quando a mão se move sem fé, cuja pulsão por si só prende os olhos). Não a mão operária, comprometida, que quer fazer obra, "mão-de-obra", mas sim outra mão, contrária, a mão batismal, aquela que se finge distraída, desfalecente, que passa, toca, o corpo, furta-o lentamente, a "mão-boba". Nos remetemos, então, à abertura da *nouvelle* de Juan Carlos Onetti, *Los Adioses*. "Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fé[...]"¹⁴. Juntamente com os olhos do narrador, nosso olhar leitor é arraigado pela imagem da mão similar àquela descrita em *Manual de Pintura e Caligrafia*, a mão movente "sin fé". É a mão que pulsa, a mão desinteressada, exaurida, uma vez que todo foco de interesse reside no olhar alheio sobre seus movimentos lentos. Perto da complexa questão do nome próprio de autor, a angústia do estar a decidir, o não-lugar do começo, da mão que baliza, batiza. O *pas* por um ponto de origem provoca a sensação desconfortante, (des)esperada, de defasamento.

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um facto é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este defasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.¹⁵

Voltamos, assim, a reclamar a inocência de um princípio, mesmo que inoportuno, impróprio, mesmo que se manifeste unicamente como o plano aberto de se estar a esperar pelo *topos* de um sujeito de escrita vindouro. Podemos vislumbrá-lo, desde já, nalgum horizonte contraditório, aventurando-se naquilo que o estudioso do sistema desconstrucionista, Geoffrey Bennigton, ao ler Derrida, chamaria, com ele (num livro de dupla assinatura, onde Derrida escreve, no espaço inferior de um terço da folha, suas "circonfissões"), de "a pedra angular do logocentrismo": o nome próprio.¹⁶ Seria um grande desafio, para deixar de ficar à espera, tomar, muito a grosso modo, a atopia dos nomes próprios, numa teorização sobre Literatura, e torná-los programáticos, encaixotá-los num plano, numa propedêutica explícita. O desafio

¹⁴ ONETTI, Juan Carlos. *Los Adioses*, Montevideu: Arca, 1954, p.9.

¹⁵ BARTHES, Roland, "A morte do autor" in *O rumor da língua*, trad. António Gonçalves, Lisboa: Edições 70, 1984, p. 49

¹⁶ BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques. "O nome próprio" in *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p.80.

roteirístico de revelar, neste exato momento, uma síntese notável do que se está prestes a pôr em marcha, ao pé da letra.¹⁷

Um desafio, diria até grandioso, em prol de uma gênese, uma procedência, uma "originalidade", um desafio da seleção anterior à própria escrita, porém, neste exato momento, impossível! Vem a ser impraticável falar sobre a escolha teórica do nome próprio, sem partir de um nó paradoxal da propriedade filosófica dos nomes, sem partir de uma ausência de *topos*, do contrato estabelecido de antemão com uma solidão do *topos*, ou, se possível dizer, um lugar de não-lugar (um próprio-impróprio¹⁸), um além, da escritura. A tarefa não está em esclarecer, arredondar, modelar, um tema, resgatar seus valores subterrâneos. Mas sim, quiçá com menor audácia, em deixar constituir "entre-valores" a partir da linguagem, a partir da consciência do partir de uma mão sem álibis, "sin fé". Um excêntrico desejo do eco, da pulsão, dos enunciados. Com que, então, o presente giro problematize a sacralidade produtiva, genética, de um projeto formal, a respeito do nome próprio, da escritura, e, também, das próprias mãos.

HORROR, RESÍDUOS, MARGENS

Essa solidão do *topos* também não diz respeito, propriamente, ao conceito retomado por Zygmund Bauman, de "espaços vazios" (subjettivações sociais despercebidas, marginais). Nos explica Bauman sobre a classificação sociológica e antropológica de vários ramos de espaços. Os espaços "interditórios", por exemplo, possuem a função de impedir o nosso acesso, eles controlariam uma certa conduta de ingresso. Os não-lugares (aeroportos, auto-estradas, etc), que Augé classifica como espaços contratuais são de certo modo interditórios também. Mas os não-lugares permitem a presença de estranhos, alguns até os habitam temporariamente, desde que tenham as identidades que se prestam como "senha de entrada". Já os chamados *espaços-vazios* são uma proposta de Jerzy Kociatkiewicz e Monika Kostera¹⁹.

¹⁷ Os principais porquês: com quais nomes de autores literários trabalhar e por quê? Em que ordem disponibilizá-los e com que grau, com qual estatuto, de diferença com os autores mais teóricos? Como definir a distinção precisa entre o objeto e o suporte para analisá-lo, na tentativa de estar capitalizando quais valores importantes para a teoria literária, e por quê? Afetando, forrando, acolchoando, quais sensibilidades? E, afinal, amparar-se dessa subjetividade das expectativas, por quê? Assim por diante...

¹⁸ Lembre-se da distinção esboçada por Michel de Certeau entre "espaço" e "lugar", em *L'invention du quotidien. Arts de faire*. O espaço vem a ser um conceito marcado pelo fator da velocidade, da temporalidade, da mobilidade, da praxis do lugar. Já o lugar equivale a um ponto de estabilidade, um *topos*, onde impera a lei do "próprio", duas coisas não podem ocupar um mesmo lugar. O "lugar" tem uma relação basilar, para Certeau, com o "próprio". Certeau dirá sobre o espaço que: "*a la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un 'propre'* [...]" CERTEAU, Michel de, "Recits d'Espace" in *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris: Gallimard, 1990, p. 173. A idéia elementar de firmar um *topos* de escrita pode ser relacionada diretamente, portanto, com a idéia de se fundar um nome próprio de escritor, uma assinatura.

¹⁹ KOCIATKIEWICZ, Jerzy e KOSTERA, Monika. "The anthropology of empty space" in *Qualitative Sociology* 1, 1999, p.43, 48.

Eles significam os resíduos²⁰, ambientes negligenciados, horrendos, que "sobram" perante espaços prioritários, são os lugares às margens, lugares não-vistos.

O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou nas rodas de quem anda. Vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos²¹

Poder-se-ia avançar numa investida que tratasse da atopia (subjetivamente antropológica ou sociológica) daquele que escreve, no senso desta desidentidade de um *topos* inicial, uma solidão, um horror, um vazio, do *topos*, etc... Obrigatoriamente, seria preciso o ingresso num amplo estudo da comunidade social que perigaria mesclar-se com a terminologia da comunidade literária. Blanchot se interessou por esse tema da comunidade literária, partindo das reflexões de Jean-Luc Nancy e, principalmente, Georges Bataille, autor que desenvolverá o conceito de "comunidade negativa", ou seja, a comunidade dos que não possuem comunidade. A solidão de um *topos* inicial, num escrito, afeta também o leitor daquilo que se expõe como algo buscado e, ao mesmo tempo, não deixa de ser essa mesma busca do próprio princípio, um princípio que já se deu, um já-dado que ainda é perseguido, uma perseguição que é o próprio princípio que se persegue como ausência presente atrás de sua presença ausente, e vice-versa. Para se entender a solidão do *topos* é preciso, portanto, estender a questão para a relação comunicativa de quem escreve com quem lê. É preciso visualizar esse paradoxo no âmbito da leitura. Precisamos entender a absorção da fenda situada entre o leitor e o autor através do texto, abraçar esse acaso, o lugar de "amizade" entre ambos.

O CIRCUITO OBSCURO

O leitor é, então, a figura necessária da amizade²², que se comporta, não apenas como testemunha, um espião, mas de modo *sine qua non* como o aliado, um "companheiro" deste

²⁰ Bauman, para explicar o espaço vazio como resíduo, usa de um acontecer biográfico muito ilustrativo: "[...] Numa de minhas viagens de conferências (a uma cidade populosa, grande e rica do sul da Europa) fui recebido no aeroporto por uma jovem professora, filha de um casal de profissionais ricos e de alta escolaridade. Ela se desculpou porque a ida para o hotel não seria fácil, e tomaria muito tempo, pois não havia como evitar as movimentadas avenidas para o centro da cidade, constantemente engarrafadas pelo tráfego pesado. De fato, levamos quase duas horas para chegar ao lugar. Minha guia ofereceu-se para conduzir-me ao aeroporto no dia da partida. Sabendo quão cansativo era dirigir na cidade, agradei sua gentileza e boa vontade, mas disse que tomaria um táxi. O que fiz. Desta vez, a ida ao aeroporto tomou menos de dez minutos. Mas o motorista foi por fileiras de barracos pobres, decadentes e esquecidos, cheios de pessoas rudes e evidentemente desocupadas e crianças sujas vestindo farrapos. A ênfase de minha guia em que não havia como evitar o tráfego do centro da cidade não era mentira. Era sincera e adequada a seu mapa mental da cidade em que tinha nascido e onde sempre vivera. Esse mapa não registrava as ruas dos feios 'distritos perigosos' pelas quais o táxi me levou. No mapa mental de minha guia, no lugar em que essas ruas deveriam ter sido projetadas havia, pura e simplesmente, um espaço vazio. [...]" BAUMAN, Zygmunt. "Tempo/Espaço" in *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p.121

²¹ Id., *ibid.*, p.122

abandono, deste caminho, dos meandros desta solidão abismal. O cão e o lobo vivem em comum na façanha do amigo.

Mais, auparavant, il faut rappeler que le lecteur *n'est pas un simple lecteur*, libre à l'égard de ce qu'il lit. Il est souhaité, aimé et peut-être intolérable. Il ne peut savoir ce qu'il sait, et il sait plus qu'il ne sait. Compagnon qui s'abandonne à l'abandon, qui est perdu lui-même et qui en même temps reste au bord du chemin pour mieux démêler ce qui se passe et qui ainsi lui échappe.²³

A leitura é uma vertigem absorvente de amizade, espaço-ritual de intercambialidade que não se esvai ou se estraga pelo fato do leitor não ser tão-somente um simples leitor (a passividade receptiva clássica), mas possuir um laço companheiro, aliança amigável, uma exclusividade sem fundo com o escrito que lê. Podemos ver que, em Blanchot, o momento da leitura é encarado como uma assimilação única e excepcional, de esponjosa intimidade. Não há uma distinção entre obra e análise, entre o poema e a leitura do poema, por exemplo, pois o poema somente se torna obra na singularidade exclusiva da leitura.²⁴ Não apenas o gênero do poema, ou mesmo a literatura como um todo, mas Blanchot, também escritor de ficções, aponta para o fato dessa estima com o que é lido, onde a leitura passa a ser uma prova singular de afeição que nem ela mesma pode se repetir. A leitura se dá como o instantâneo de uma simpatia, precipício aberto de um efeito novo e inesgotável, e, assim, põe em risco a

²² Veja-se este discurso, do filósofo Alain Finkielkraut, que versa sobre a amizade, os escritores, e a celebração da leitura (trata-se de parte de uma resposta numa das entrevistas do livro vencedor do prêmio francês *Aujourd'hui*, em 1999 - prêmio atribuído a obras históricas ou políticas sobre o presente atual) : "[...] Maquiavel, para ler, vestia suas roupas de gala. Como *Le Philosophe occupé de sa lecture* descrito dois séculos mais tarde por Chardin e retratado hoje, com tão pungente nostalgia, por George Steiner, ele enverga seus trajes de cerimônia. Ele recebe, com efeito, e não importa quem. Intensa é a sua relação com os 'homens antigos'; livre, a conversa que reata todas as noites com eles, mas essa intensidade e essa liberdade, não anulam a distância que os separa. A leitura é uma paixão cerimoniosa, um protocolo íntimo, um reencontro *laico*, porquanto os livros nele destronam o Livro, mas também uma manifestação *sagrada*, isto é, separada da vida profana, subtraída ao caudal de informações cotidianas, irredutível ao mundo das preocupações e à sua incessante agitação. Os hóspedes insígnies que o leitor acolhe com cortesia, com recato, com timidez até, não são nem somente os contemporâneos de seu tempo, nem somente o espelho do deles. O tratamento cerimonioso por 'vós' é de rigor, pois a história não constitui nem vantagem nem obstáculo para eles. Não habitam em nenhuma região determinada do tempo. Desprendem-se do passado a que pertencem, sem que por isso se deixem capturar pelos sucessivos presentes de seus destinatários. Não são camaradas em consonância com o século, nem são os vestígios de uma época passada. Nem mesmo são *alter egos*, são outros, distintos do ego daquele que os descobre e os interroga. Essa transcendência confere todo o sentido e todo o apreço que a humanidade européia, desde a Renascença, atribui à leitura. Reencontra-se, assim, um eco de Maquiavel em Alain - 'quando leio Homero convivo com o poeta' - ou em Hannah Arendt, quando ela define a pessoa culta como alguém que sabe escolher a sua companhia 'entre os homens, as coisas, os pensamentos, tanto no presente quanto no passado'. O próprio Proust, que não acreditava nem na amizade, nem na conversação, celebra o colóquio silencioso da leitura. Nos momentos passados com um livro preferido, a pessoa repousa de si mesma, não defende a sua imagem: a conversação decorre então sem premeditação, o amor-próprio não perverte a amizade [...] / E se a palavra 'amizade' é por vezes rechaçada é porque parece suave ou gentil demais para fazer juz ao irresistível poder de penetração da leitura [...]. FINKIELKRAUT, Alain. "Porque somos tão morais" in *A ingratidão. A relação do homem com o hoje da História*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, pp.148,149.

²³ BLANCHOT, Maurice. "La communauté Littéraire" in *La Communauté Inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983, p.43.

²⁴ "[...] Ler um poema não é ler ainda um poema, nem mesmo é entrar, por intermédio desse poema, na essência da poesia. A leitura do poema, é o próprio poema, que se afirma obra na leitura, que, no espaço mantido aberto pelo leitor, dá nascimento à leitura que o acolhe, torna-se poder de ler, comunicação aberta entre o poder e a impossibilidade, entre o poder vinculado ao momento da leitura e a impossibilidade ligada ao momento da escrita. [...]" BLANCHOT, Maurice. "A obra e a comunicação", in *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rocco, Rio de Janeiro, 1987, p.198.

durabilidade da interpretação prevista na hermenêutica mais historicista (risco de onde partiu também Foucault para debruçar-se sobre a questão da autoria e do nome próprio). A mudança de perspectiva histórica de um olhar que apura assuntos, filosófica ou cientificamente, mas não mais acredita numa totalidade do real, no sujeito enquanto uma densidade, ou entidade, fixada, etc, é (um) alicerce na abordagem foucaultiana.

Tais recusas e desconfianças são fundamentos para todo um modo de se instituir e contemplar uma pluralidade temporal em detrimento de uma ambição historicista, global e unívoca. O historiador François Dosse (pertencente a uma corrente de interpretação histórica chamada comumente por Nova História) ressalta a importância de Michel Foucault para com a focalização de discontinuidades das séries parciais dos eventos, os fragmentos do saber, rejeitando, insubmisso, aquela antiga aliança dos historiadores para com a investigação do contínuo da duração. Para Dosse, uma história fragmentária passou a substituir o que antigamente era a "História", fortalecida por suas crenças nas capacidades de síntese e racionalização do real, quando, como diz ele "ainda há pouco a história se escrevia com inicial maiúscula e no singular". Foucault, que em "O que é um autor" pensará, analítica e prodigiosamente, o jogo da função autor e do desaparecimento do escritor, e, assim, levantará, de um modo especial, polêmico, a questão do nome próprio e da assinatura do autor, firmou suas bases sólidas e ilimitadas precisamente nestas recusas. Quer seja: a recusa do pensamento uno e global, o pensar totalizante da duração, o soberbo exercício sintetizador dos historiadores dentro de um sistema de causalidade, de expressão evolutiva, a centralização do sujeito e do herói como um contínuo, a maneira de ver as funções da identidade, do nome próprio, na sociedade, nos discursos ocidentais, e assim por diante... Dosse explicará que Foucault passa, por sua vez, a permear fenômenos mais específicos, evidenciando multiplicidades de interpretações heterogêneas, arremessando-se nelas, essas aberturas e brechas de fundo invisível. Em 1969, Emmanuel Le Roy Ladurie dirá que "A introdução à Arqueologia do Saber é a primeira definição da história serial".²⁵ A universalidade do histórico, dos nomes próprios no discurso da História, é uma recusa de Foucault, assim como a amizade é um conceito em Blanchot que emerge visando negar o processo de leitura de um texto segundo parâmetros repetíveis, globais, unívocos, centrais. A idéia de percepção, aqui e ali, é a de um ritual de encontro nas margens. Quer dizer, não se trata mais da procura de inteligibilidade de um centro, mas a de percepção perambulante de um contorno do real, a

²⁵ Ver sobre isso em: DOSSE, François, "Uma história serial" in *A História em Migalhas. Dos Annales à Nova História*, trad. Dulce A. Oliveira Ramos, São Paulo: Unicamp, 1992, pp.181-194.

névoa, o perímetro, a orla, o circuito obscuro, o insuportável, o sorvedouro de uma busca no espaço da periferia, uma busca dos amigos.

A figura do historiador dos tempos novos, segundo Michel Foucault, é a do vagabundo que busca, nas margens do social, os fantasmas do passado e o discurso dos mortos. Não tem mais por finalidade a percepção do centro, mas o contorno do real. Remete-se à periferia após haver ocupado o coração distribuidor dos vasos sanguíneos que irrigam a sociedade.²⁶

Ou melhor, por mais exaustiva ou intensa, cada interpretação é uma suavidade única e irrefreável de sentido. Há um atrevimento em Foucault, ao mesmo tempo em que há uma certa ornamentação leviana, um atavio, o levante de um novo compromisso, mas parece ser esse mesmo o pacto travado com o sentido de toda interpretação. O movimento da interpretação é antes o de uma pluma capaz de flutuações, de derivas, até guiada por aragens caprichosas, ousadas, do que o de um peso vertical, imantado, que corta a atmosfera da incompreensão, do vazio primitivo, e fixa a coisa entendida num ponto terreno de estabilidade final. Toda leitura é a dobra de um processo muito estranho²⁷. Porque neste muito dizer, de alguns escritores ou

²⁶ Id., *ibid.*, p.186.

²⁷ Lucrécia d'Alésio Ferrara, ao estudar as dimensões da emissão, da recepção e do contexto, na interação do processo da leitura, postula que toda leitura é uma prática de estranhamento metalingüístico. "[...] Projetando-se, por si mesma, no estranhamento e como estranhamento, a leitura (se) escreve e (se) lê a si própria, (se) marca e (se) demarca na ausência de todo referente interpretativo a não ser a própria prática de leitura, prática geradora e nutritiva de linguagem [...]" (FERRARA, Lucrécia d'Alésio. "A dupla escritura/leitura" in *A estratégia dos signos. Linguagem, espaço, ambiente urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.81). Ler, como vimos vendo, não é propriamente desvelar o significado de determinada escritura, não é chegar à origem, nem mesmo propor-se como origem precisa, preciosa, mas antes "mais originária do que a própria origem, a leitura é sempre surpreendida por uma leitura mais nova e mais completa e assim, indefinidamente..."(p.81). Nesse sentido podemos dizer que é a leitura segunda que funda a primeira, fundando(-se) leitura primeira. Este (se) entre parêntesis, é muito relevante e bem cabido na citação de Ferrara, dando margem a um efeito de duplicidade. Toda leitura é atrasada, mas essencialmente retarda-se em relação a si própria como uma sempre secundária ação. Como o autor nunca pode, no sentido blanchotiano, ler a sua própria obra, ele é incapaz de fundar uma leitura original a ser um campo de emissão e enciamento modelar, refletida no instante futuro de um processo de leitura ideal, no campo oposto da recepção. Este raciocínio é instigante, pois então é a própria leitura que vai descentrar, demarcar a ausência de um referente passado. Mas o campo da recepção só pode existir justamente com a presença estranha do reconhecimento de um significado de leitura prévio a ela própria. Não há sentido, não há nome ideal, portanto, apenas a presença de uma tumba sem nome, assim digamos, um invólucro real que representa a morte do sentido, anterior ao nome, e, ao mesmo tempo, sua preexistência. Vale a pena remeter, nesse sentido, a atenção à *nouvelle* do uruguaio Juan Carlos Onetti chamado, justamente, *Para una tumba sin nombre*, e que foi publicada, em sua primeira edição de 1959, intitulada apenas *Una Tumba sin nombre*. Nela, temos a história nebulosa da personagem Rita e um bode, em *Constitución*, a estação de trêns que conecta a fictícia Santa Maria à real Buenos Aires (o *topos* "inventado", o histórico, ao já existente, ao "H"istórico). Temos também dois fascinantes personagens, envoltos numa ordem pendular entre desconfianças intensas e desejos de possuir a verdadeira história de Rita. Ambos (per)vertem toda possibilidade de recepção segura dos fatos concretos, levando "el cuento de Rita" ao sabor fatal de várias oscilações e das chamadas *trampas onettianas*: um é o médico-escritor, Diaz Grey, o narrador da história que a ouve contar pelo outro, o jovem rebelde Jorge Malábía. Pensemos nesses dois personagens de Onetti, tão diferentes, mas que Josefina Ludmer chamará "*de la misma raza*" (ver: LUDMER, Josefina. *Onetti, Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977, p.174.), e tenhamos em vista a questão da primeira e da segunda leitura como efeitos de um retardamento que paira em toda prática de interpretação, a impossibilidade de uma voz única acerca da realidade. Sobre aspectos teóricos semelhantes, à luz do pensamento derridiano, fala a professora Liliana Reales, em sua tese de doutorado, o seguinte: "[...] Díaz Grey insiste em conhecer "los deseados beneficios del encuentro" dos jovens com a prostituta, os *fatós concretos*, mas que, inevitavelmente, como compete ao "naturalista", ao "cientista", terá que afastar no momento em que pretende capturar uma estrutura, fixá-la, para fixar a história. O jovem sabe disso e é contra esse gesto que se revolta ao tentar preservar a história no que ela tem de intransferível: "Y, segundo, era mía la historia por lo que tenía de extraño, de dudable, de inventado" (p. 84) / Jorge Malabía – aquele que não escreve - é o *lugar* da ficção, o

historiadores, neste dizer audaz cuja excentricidade leva, às vezes, a um brilho e uma brandura, há igualmente um silêncio, um respeito ao silêncio e à solidão da fala, um respeito à amizade. Dirá Benjamin, sobre o estilo que ecoa nos romances de Proust:

Y el parloteo más que ruidoso, huero de todo concepto, que brama hacia nosotros desde las novelas de Proust, no es mas que el ruido con el que la sociedad se hunde en el abismo de esa soledad. Este es el lugar de las investidas de Proust contra la amistad. La calma en el fondo de este vertice - sus ojos son los más quietos y absorbentes - debe ser preservada. Lo que en tantas anécdotas se manifiesta irritante y caprichosamente es que la intensidad sin ejemplo de la conversación va unida a una insuperable lejanía de aquel con quien se habla. Jamás há habido alguien que pudiera mostrarnos las cosas como él. El dedo con el que señala no tiene igual. Pero en la compañía amistosa, en la conversación se da otro gesto: el contato. Dicho gesto a nadie le és más ajeno que a Proust. No es capaz de tocar su lector y no lo es por nada en el mundo.²⁸

A impossibilidade de Proust tocar, direta e definitivamente, o seu leitor, germina-se do senso estilístico de uma voz ruidosa, vazia, que se arremessa, exposta como uma tagarelice ("parloteo", na tradução para o espanhol), um silêncio fatal, a descrença numa univocidade de sentido de cada descrição, o inadmissível contato com o amigo esperado. A amizade na leitura comporta, então, quase esse senso de um nome próprio cuja intensidade referencial só existe ali, naquele tempo de encontro com o escrito, um encontro tão amigável que jamais se repetirá, pois acaba de morrer em seu nascimento. Toda interpretação está submetida à celebração dessa regra silenciosa, sem volta, do companheirismo, cada leitura é sempre um esquadrinhamento único e particular, mesmo que leiamos o mesmo texto duas, ou mais, vezes. Como falará Alain Finkielkraut, "o próprio Proust, que não acreditava nem na amizade,

articulador do jogo. Ele encarna o próprio movimento devorador da literatura de Onetti: tudo o traga e o devolve irreconhecível, para que o re-conhecimento, o voltar a conhecer, seja articulado por quem lê: Díaz Grey e nós. Não esqueçamos as operações que estão em cena. Díaz Grey se tornará, no final do relato – não quando o rapaz tenha “terminado de contar” (p. 70), quando ele, o médico, tenha terminado de escrever -, de certa maneira, criatura de Jorge Malabia. Ele se “acidentará” pela “deformação” do olhar do jovem. Aprenderá a ler a “realidade” com a *real idade* que ela tem: sempre no presente da enunciação e intermediada pelos interesses de quem enuncia. Não há objeto, coisa em si; não há voz única, voz de Deus. Há o roubo da “palavra soprada” que inaugura outro dizer - o dizer que inaugura Jorge Malabia, contraditório, múltiplo. A voz do jovem é demiúrgica (leia-se Malabia como “mala lábia”); é jogo puro, palavra pura que se articula, não somente pela ausência de origem, de verdade, de centro, contra o cinismo envolvido no mito do centro, da verdade, da origem [...]” (REALES, Liliana. "A história de Constitución – A des/constituição da história. Uma leitura de *Para una tumba sin nombre*" in *Onetti e a vigília da escrita*, Tese de Doutorado, Florianópolis: Departamento de Pós Graduação em Literatura, UFSC, 2002, p.82)

²⁸ BENJAMIN, Walter. "Una imagen de Proust" in *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 2001, p.31. O mesmo texto encontramos, traduzido posteriormente para o português, em *Magia e Técnica, Arte e Política*. "[...] A tagarelice incomensuravelmente ruidosa e vazia que ecoa nos romances de Proust é o rugido com que a sociedade se precipita no abismo dessa solidão. Daí as inventivas de Proust contra a amizade. O silêncio que reina no fundo dessa cratera - seus olhos são os mais silenciosos, os mais absorbentes - quer ser preservado. O que parece tão irritante e caprichoso em muitas anedotas é que nelas a intensidade única da conversa se combina com um distanciamento sem precedentes com relação ao interlocutor. Nunca houve ninguém que soubesse como ele mostrar-nos as coisas. Seu dedo indicador não tem igual. Mas no convívio entre amigos e no diálogo existe outro gesto: o contato. Nenhum gesto é mais alheio a Proust. Por nada deste mundo ele poderia tocar o seu leitor [...]" BENJAMIN, Walter, "A imagem de Proust" in *Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1996, p.46.

nem na conversação, celebra o colóquio silencioso da leitura...". Dirá Proust sobre essa intimidade nascida do desejo de leitura:

Esses amigos, se passamos nossas noites com eles, é verdadeiramente porque temos esse desejo. Pelo menos, nós só os deixamos partir, muitas vezes com pesar e contragosto; e, quando nos separamos, não fica conosco nenhum daqueles pensamentos que estragam uma amizade: que pensaram eles de nós? Teremos mostrado pouco tato, fomos imprudentes? Teremos agradado? - E o receio de ser esquecido pelo outro. Essas agitações da amizade expiram no limiar dessa amizade pura e simples que é a leitura²⁹

Para Proust, como vimos, a amizade está contida na sinceridade desse desejo que nos instiga a um encontro que sabemos efêmero e marginal, pois logo há uma separação, porém a distância entre leitor e a pura e simples amizade que é o ato da leitura não é algo que abala a força de tamanho encontro. Ler é o desfrute de um encontro que nos executa o efeito amnésico capaz de nos libertar da preocupação sobre o que o outro pensa ou julga de nós, como nos olha. Pois a verdadeira amizade é - como exprime (talvez, dentre os escritores franceses, um mito dos mais viajados e cheio de amigos que se pode lembrar) Antoine de Saint Exupéry - o olhar mútuo para uma mesma direção e não o puro olhar de um ao outro. O que os dois amigos são, em separado, pouco importa para a missão da amizade, para a efervescência dessa comunhão de dois olhares para um mesmo plano. Assim, aquele que narra, juntamente com o seu leitor, encontram-se um e outro na efetuação da leitura como partidários, aliados, colegas íntimos, entidades eróticas que visualizam um mesmo ensejo, também uma mesma "arena" de operações criadoras.

Liés à nos frères par un but commun et qui se situe en dehors de nous, alors seulement nous respirons et l'expérience nous montre qu'aimer ce n'est point nous regarder l'un l'autre mais regarder ensemble dans la même direction. Il n'est de camarades que s'ils s'unissent dans la même cordée, vers le même sommet en quoi ils se retrouvent.³⁰

Essa metáfora do encontro de visões para um mesmo plano, formulando um mesmo rosto idealizado, um ímpeto mútuo, é algo que Saint-Exupéry (ao que se sabe, grande leitor de Nietzsche e nisto muito amigo de Foucault e Blanchot) retoma também em outros livros. A

²⁹ PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, Complexe, 1987, p.27. Ver: FINKIELKRAUT, Alain. "Porque somos tão morais" in *A ingratidão. A relação do homem com o hoje da História*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, pp.148,149.

³⁰ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de Saint, *Terre des Hommes*, Paris: Hachette, 1956, p.232. Tradução em espanhol: "[...] Sólo cuando estamos ligados a nuestros hermanos por un fin común y que se sitúa fuera de nosotros, sólo entonces respiramos, y la experiencia nos muestra que amar no es mirarnos el uno al otro sino mirar juntos en la misma dirección. No hay verdaderos camaradas sino quando se unem en la misma línea hacia la cima en que han de encontrarse [...]" SAINT-EXUPÉRY, Antoine de Saint. *Tierra de Hombres*, trad. Eduardo J. Paz, Buenos Aires: Troquel, 1964, p.147.

Cidadela, extensa obra inacabada cujo estilo navega entre uma filosofia ontológica, até teológica, e uma poesia muito íntima, repleta de metáforas particulares - publicada, em 1948, pelo seu amigo o coronel Gaivoille – é uma das fontes mais interessantes na literatura exuperyana para se pensar a questão da linguagem, da teoria do nome próprio, e também do sentido da amizade. Em muitos momentos na leitura de tal obra, temos uma certa definição da amizade que, antes de tudo, seria o subentendimento de uma região de unidade (um mesmo desejo de leitura) compartilhadas pelo olhar daqueles que são amigos. Para Exupéry, é digno do nome de amigo quem, primeiramente, te abre uma porta única, "aquele que não julga"³¹. Lembremos que Saint-Exupéry foi um grande leitor de filosofia, e que, sabidamente, Nietzsche constava como um dos seus nomes preferidos, em especial na maturidade do escritor. Nietzsche, o mesmo autor que, num aforismo, definiu o seguinte: "*O amigo não mais desejado*. - O amigo cujas expectativas não podemos mais satisfazer preferimos ter como inimigo"³². Interessante remeter às palavras que o próprio Nietzsche usará, logo no prólogo deste livro. Ao escrever em primeira pessoa, ele chama os seus leitores de "meus pacientes amigos"³³. Nesta inspiração nietzscheana, em que o companheiro idealizado é "paciente", onde um amigo puro, a princípio, jamais é o "agente", o nosso "juiz", mas antes o alvo móvel no sentido do próprio alvo de nossos desejos e expectativas, uma vez que se o deixa de ser, também rompe o laço de amizade, onde as expectativas eram cumpridas.

Se, para Proust, igualmente não há julgamentos diante das agitações da amizade que "expiram no limiar dessa amizade pura e simples que é a leitura", valeria, a esse respeito, tentar ver em como a figura do amigo está, em Saint-Exupéry, de diversos modos associada à ausência do amigo e, às vezes ainda, ao próprio inimigo, no plano biográfico. As primeiras palavras que lemos, por exemplo, ao abrir a principal coletânea de documentos, cartas e reflexões de Saint-Exupéry, seus chamados "Escritos de Guerra", são exatamente as seguintes palavras do prefácio de Raymond Aron, que jamais se encontrou pessoalmente com o escritor: "Amigos de Saint-Exupéry pediram-me para escrever algumas páginas de reflexão". Da mesma maneira com que Raymond Aron ali autoriza-se ao se aproximar de uma intimidade sobre o seu próprio papel e o que se segue ("amigos" de Exupéry pediram-lhe – e não qualquer pessoa, não meramente um editor, com interesses comerciais, por exemplo. Eram interesses mais cordiais...), precisamente é isso mesmo o que o distancia um pouco de uma noção-limite de amizade (Raymond não o conheceu pessoalmente é apenas um amigo dos amigos do autor,

³¹ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de Saint, *Cidadela*, trad. Rui Bello, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.162.

³² NIETZSCHE, Friedrich, *Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.190.

³³ Id. Ibid., p. 9.

um segundo *topos*, uma segunda argola, um anel pendurado, da corrente que consiste nos que o conheceram).

E, algumas linhas depois: "Se finalmente me rendi a uma amigável insistência, foi porque, eu mesmo...". Interessante como ocorre a justificativa e o fortalecimento de um prefácio e, principalmente, como ele assimila esse tom íntimo da amizade particular do autor, por um lado, e, por outro, a torna um pouco desventurada. Ao se render à audácia de fazer o prefácio, ao dobrar sua vontade quando perante solicitações insistentes, porém amigáveis, Raymond busca assinalar uma espécie tática de beleza plácida, a da vida galante, pomposa, e ao mesmo tempo ligada às fatalidades, à brutalidade da guerra, uma beleza combatente, própria da graça militar exuperyana. A pompa da vida aventureira de Exupéry, propõe uma híbrida beleza, assim como exprimirá Baudelaire, sobre a especificidade da beleza militar: uma "mescla de placidez e de audácia"³⁴. É possível dizer que essa mescla contamina Raymond e a desenvoltura de suas palavras, o caráter heróico de uma amizade intocável, o amigo dos amigos do piloto, o anula como um sujeito (inimigo) que "se rende".

TRISTEZA E ALEGRIA



Fig. 5. Outono de 1939, em Toulouse-Montaudran
Julho de 1944, em Bongo, Córsega
[*Escritos de Guerra*, pp. 15 e 16]

³⁴ BAUDELAIRE, Charles. "O militar" in *Sobre a Modernidade*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.46.

No mesmo livro, veremos que, nas maiores fotos do comandante Saint-Exupéry, ele aparece sozinho. As fotos tomam, verdadeiramente, conta da página, o escritor está sempre em lugares diferentes, apenas acompanhado de seu cigarro e seus uniformes de piloto. O fotógrafo o coloca em posição elevada, talvez ajoelhou-se para tirar a foto, o que aponta para uma dada nobreza e circunspeção a serem levadas em conta. A única foto, nesta edição de *Escritos de Guerra*, onde Saint-Exupéry surge conversando com um amigo, desponta de um plano focal exageradamente superior (criando uma esfera íntima), há algo de diferente, ocupando apenas a metade do tamanho das outras e deixando o resto da página em branco. É de 41, na casa de Bernard Lamotte. As sombras cobrem os rostos, uma foto onde não se pode ver quaisquer detalhes físicos do escritor e que chega a confundir a percepção de quem é quem naquele jardim ou terraço.

Além desse brando apagamento dos traços do escritor, ainda por cima, segue-se, logo abaixo, somente nessa foto, uma minúscula frase - "Direitos de fotografia reservados". A frase confere uma importância autoral e cautelosa a uma foto específica, aquela onde justamente surge o amigo. Aliás, os amigos se mesclam como, talvez, os *status* de suas benevolências, suas estimas, seus enlacs, nesse retrato. Há uma circunspeção, um retraimento, bem como, um peso proibitório, imperativo, que quebra com qualquer intimidade, nos suprime da situação íntima e alegre de leitores para subjetivamente localizarmo-nos numa posição hostil até. Em outros termos, fica implícito que nossa confiabilidade está em risco, podemos maldosamente reproduzir, violar, alterar os direitos dessa fotografia em que Saint-Exupéry e seu amigo aparecem, o que, evidentemente, provoca uma aversão a essa nossa nociva face. Podemos violar a amizade, a alegria, dos dois, mesmo amortecidos num outro degrau da amizade (a leitura), sem jamais sermos amigos íntimos de um ou outro, de Saint-Exupéry ou dos donos da fotografia (a família de Lamotte, ou ele próprio, talvez). A advertência, ali colocada, nos remete, imediatamente, a uma função inimiga, uma função que empossamos sem saber.



Fig. 6. Detalhe para a advertência: "Direitos de fotografia Reservados." [*Escritos de Guerra*, p.18]

Há todo um estranhamento (triste e alegre) no despertar dessa função. Veja-se que, no entanto, ela surge onde somos de igual modo amigos - leitores - avisados, prevenidos, de antemão do valor que ela representa para aqueles que a cederam, num regime cabal de propriedade que deve ser respeitado acima de tudo. Somos, então, nesta relevância que nos é atribuída, como que sujeitos exilados de uma classificação, de uma propriedade nominal, segura, perdemos a possibilidade tópica de um nome próprio, somos estranhos. Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, trabalha o termo *atopos* como sinônimo de inclassificável, e é aí mesmo onde nos encontramos, na inocência de uma estranha atopia³⁵. De igual maneira isso nos recorda Bauman, para quem o conceito de "estranho" equívale a um

³⁵ Dirá Barthes: "[...] *L'atopie de l'autre, je la surprends sur son visage, chaque fois que j'y lis son innocence, sa grande innocence: il ne sait rien du mal qu'il me fait - ou, pour le dire avec moins d'emphase, du mal qu'il me donne. L'innocent n'est-il pas inclassable (donc suspect à toute société, qui ne 's'y retrouve' que là où elle peut classer des Fautes)? X... avait bien des 'trait de caractère', par lesquels il n'était bien pas difficile de le classer (il était 'indecret', 'ficelle', 'paresseux', etc.), mais il m'avait été donné à deux ou trois fois reprises de lire dans ses yeux une expression d'une telle innocence (pas d'autre mot) que je m'obstinais, quoi qu'il arrivât, à le mettre, en quelque sorte, à part de lui-même, hors de son propre caractère. A ce moment-là, je l'exonérais de tout commentaire. Comme innocence, l'atopie résiste à la description, à la définition, au langage, qui est maya, classification des Noms (des Fautes). Atopique, l'autre fait trembler le langage: on ne peut parler de lui, sur lui; tout attribut est faux, douloureux, gaffeur, gênant: l'autre est inqualifiable (ce serait le vrai sens d'atopos) [...]*" (BARTHES, Roland. "Atopos" in *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977, p.44.) Traduzido para o português: "[...] Surpreendo a atopia do outro no seu rosto, cada vez que aí leio sua inocência, sua grande inocência: ele nada sabe do mal que me faz - ou, para dizê-lo com menos ênfase, do mal que ele me dá. O inocente, não é ele inclassificável (portanto suspeito em toda sociedade, que só 'se acha' onde possa classificar os Erros)? X... bem que tinha uns 'traços de caráter' pelos quais não era difícil classificá-lo (ele era 'indecreto', 'esperto', 'preguiçoso', etc.), mas por duas ou três vezes pude ler nos seus olhos uma expressão de uma tal inocência (não tenho outra palavra) que eu me obstinava, não importa o que acontecesse, a colocar isso, de algum modo, fora dele mesmo, do seu próprio caráter. Neste momento, eu o dispensava de qualquer comentário. Como inocência, a atopia resiste à descrição, à definição, à linguagem que é *maya*, classificação dos nomes (dos Erros). Atópico, o outro faz tremer a linguagem: não se pode falar *dele, sobre* ele; todo atributo é falso, doloroso, desajeitado, embaraçoso; o outro é inqualificável (seria o verdadeiro sentido de *atopos*) [...]" BARTHES, Roland. "Atopos" in *Fragmentos de um discurso amoroso*. 11. ed. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991, pp.25,26.

fracasso da oposição dicotômica amigo/inimigo, assim sendo, a um pleno "indefinível", um membro dessa família do *atopos* (qualificação dada a Sócrates por seus interlocutores, e não apenas o "não-definido", o "não-classificado").

O estranho entra no mundo real e se estabelece aqui, tornando-se assim relevante - ao contrário daqueles que são meramente 'não-familiares' - quer seja amigo ou não. Ele entrou no mundo da vida sem ser convidado com isso lançando-me para o lado receptor da sua iniciativa, transformando-me no objeto da ação de que ele é o sujeito - tudo isso, lembremos, é a marca notória do *inimigo*. Mas ao contrário de outros inimigos 'sinceros', este não é mantido a uma distância segura nem do outro lado da linha de batalha. Pior ainda ele reivindica o direito de ser um objeto de *responsabilidade* - o bem conhecido atributo do *amigo*. Se lhe impomos a oposição amigo/inimigo, ele fica ao mesmo tempo sub e sobredeterminado. E assim, por extensão, expõe o fracasso da própria oposição. Ele é uma ameaça constante à ordem do mundo.³⁶

Neste mesmo livro de Saint-Exupéry, temos, também, uma carta endereçada ao general Brosset, general que o escritor conhecera por intermédio de outro amigo, chamado General Mast. A carta se intitula "Com meus companheiros até o fim" e finaliza com a frase "Creia, meu general, em minha respeitosa amizade, Saint-Exupéry"³⁷. Aliás quase todas as cartas de Saint-Exupéry possuem esse tom fraterno, alegre, e celebram carinhosamente a amizade: ou um pouco antes de sua assinatura, ou no início da carta, após o nome próprio do destinatário. Mais que tudo isso, podemos refletir também a atopia da "distância do amigo" nesse indício do capricho exupéryano. A amizade, em suas correspondências, é justamente potencializada e preconizada por uma distância estabelecida pela guerra, pelo inimigo. A amizade não é, então, uma genuína alegria do encontro, da identidade, da referência imediata, da fixação do nome próprio, mas ela conecta-se, não raro, com uma advertência, como vimos, um recolhimento e uma tristeza.

Podemos ver uma tristeza que desespera Saint-Exupéry, por exemplo, em julho de 1940, quando ele escreverá a carta "A amizade, exercício das almas...", um pouco antes dele se dedicar ao trabalho que chamará de "Cidadela". Ali, ele dirá estas frases: "Estou triste, mais do que é possível" ou "Estou completamente desesperado"... E logo abaixo temos a declaração do biógrafo: "*É nesses dias de tristeza que Saint-Exupéry vai ver seu amigo Léon*

³⁶ BAUMAN, Zygmund, "A construção social da ambivalência" in *Modernidade e Ambivalência*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, pp.68,69.

³⁷ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Escritos de Guerra*, trad. Vera Guimarães Duarte, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.490.

Werth.³⁸ É essa solidão do topos, de meandros privados de todos os outros, um lugar sitiado por outros como uma cidadela, mas que se recorta, nessa solidão, da própria possibilidade de ser um lugar como os que o circundam, é isso o que faz com que a amizade associe-se, enfim, com uma intrínseca e estranha relação com o seu contrário. A ameaça dos inimigos, o espectro dos amigos distantes, juntam-se a esse sentimento de se estar só.

Muitas descrições de Proust tendem, de modo semelhante, a uma particular solidão e tristeza de uma ausência de topos. O personagem proustiano mostra-se, não raro, privado de seu lugar próprio. Como dirá um dos mais notáveis críticos de Proust, Georges Poulet, nele, o lugar é recortado do mundo, "tal como uma cidadela sitiada"³⁹. É ótimo esse apontamento de Poulet porque aqui lembramos, evidentemente, de Saint-Exupéry, escritor que também pareceu estar, tanto ele mesmo (quando escreveu o livro para o qual, justamente, deu o nome de "A Cidadela"), quanto o narrador ficcional, pertencente a tal atopia, ou, além da presença de qualquer *topos*, pertencente a uma paratopia⁴⁰: a inacessibilidade de um lugar próprio quando justamente se está vivendo a solidão deste lugar. Em *À L'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, Poulet ressalta a seguinte fala, onde o personagem se perde em sua solidão: "*N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir*".⁴¹

³⁸ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Escritos de Guerra*, trad. Vera Guimarães Duarte, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.122.

³⁹ POULET, Georges, *O espaço proustiano*, trad. Ana Luiza B. Martins Costa, Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.19.

⁴⁰ Dominique Maingueneau chama de "paratopia" a localidade ambivalente a qual o escritor, como sujeito na sociedade, ocupa. O campo literário, como uma instituição social, pode permitir uma legalidade ou controle da produção e consumo de livros, mas, por outro lado, não é possível comparar com outras corporações ou sindicatos sociais e profissionais. O campo literário ocuparia, como diz Maingueneau, "uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar", uma vez que se espera do escritor (e ele legitima-se com isso), uma posição mito-ideológica de transgressão às estabilidades sociais. Esse assunto é complexo e tem muito que ver, também, com os estudos de Foucault sobre a noção de autoria. Foucault observa a autoria literária mais como um princípio de agrupamento de discursos, do que como uma designação à pessoa. É uma definição polêmica que até hoje gera toda uma armação de objeções e produz debatedores. O discurso produzido, no campo literário, não se atribuiria ao produtor e sim a um nome, então, o nome de autor não funciona exatamente tal como um nome próprio designa um indivíduo. Ou melhor dizendo, o autor seria uma função existente na cisão entre o escritor real e o locutor fictício. Por mais que um escritor opere um discurso transgressivo, este sempre é englobado por um modo de funcionamento institucional que, ao invés de rejeitar, precisamente "legaliza" essa posição de discurso. (Ver: MAINGUENEAU, Dominique. "A paratopia do escritor" in *O Contexto da Obra Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. E também: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*, trad. Antônio Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro, Rio de Janeiro: Passagens, 1992.)

⁴¹ Ver: POULET, Georges, *O espaço proustiano*, trad. Ana Luiza B. Martins Costa, Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.19. "[...] Não tendo mais universo, nem quarto, nem corpo, mas ameaçado pelos inimigos à minha volta, tomado até os ossos pela febre, eu estava só, tinha vontade de morrer [...]".

CAPÍTULO II

Kafka. Em busca do nome do amigo
Amigo, nome duplo
Falar do pai, o rato esmagado
Kafka (o perigo)
A respeito desse lugar perigoso

"Wese, velha sombra noturna, amigo, companheiro de cervejaria, o chão escuro da rua o absorve."

Franz Kafka, *Um Fratricídio*

Partindo de imagens de um conto de Franz Kafka, a questão do amigo&inimigo arremessa-se ainda mais. Um duplo nome é o resultado final: o leitor como "amigo imaginário" e também como "inimigo necessário". Surgem os temas do Fratricídio e do Parricídio. Pois o que é a escritura sobre o nome próprio senão uma excêntrica convulsão, uma contraditória revolta? Se o autor assina, a escritura assassina. Nos ensinou Kafka tudo isso, em sua relação hostil com seu pai, sua dificuldade de enfrentar o perigo e a renegação do nome próprio paterno.

KAFKA. EM BUSCA DO NOME DE AMIGO

Tristemente, ver o nome do amigo manchado na relação íntima com o inimigo que ele pode ser, desponta, *per si*, a imaginação de um "fratricídio". Ou seja, a idéia do assassinato de um irmão, de um amigo fraterno, da traição por alguém da mesma raça, do mesmo sangue, e, se possível dizer, da sempre resultante ineficácia ao tentar eliminar o nome do amigo em nome da amizade. Um nome não pode ser apagado, de modo algum: o de quem olhou ou olha para a mesma direção do outro (para pensar em Saint-Exupéry). O fratricídio acaba por ser uma experiência totalmente solitária e cara, tão solitária que une ainda mais os dois amigos na experiência da solidão. Pois o amigo fraterno não colabora totalmente para tornar-se o inimigo, não mostra o seu rosto avesso, apenas duplica o seu nome próprio. Explicando melhor: concomitantemente em que se mata, ou se deseja matar, o amigo, vendo-o daí como inimigo, ele ainda persiste na figura de amigo, aí está o paradoxo: permanece no fratricídio uma perseguição do *philos*, um desejo de legitimar o nome próprio do amigo, quando o próprio amigo já não pode ser o amigo pois está diante de um assassino. Podemos sustentar tal afirmação baseando-nos em Kafka.

Vale remeter ao fato de que justamente o conto "Um Fratricídio", de Franz Kafka, é um dos que se salvou do fato de que poderia vir a ser queimado por seu amigo Max Brod, a pedido do próprio escritor. Mas é sabido que o pedido não foi atendido e a obra de Kafka veio a ser publicada após a sua morte (houve ali uma "traição" do amigo?). Na verdade, o conto "Um Fratricídio" pertence a uma coletânea seleta chamada "O médico Rural", publicada com o raro consentimento do autor e que foi dedicada a uma amiga, Irma Singer, e ao pai de Kafka - aqui, talvez mais ironicamente, do que com uma tentativa de reconciliação com o pai, uma vez que figuram inúmeros tiranos no livro¹. Para lá de uma especulação sobre uma possível variação de fratricídio aí também, na divulgação indesejada da obra de Kafka, (que se não fosse por essa sutil traição, sequer conheceríamos este nome "Kafka"), lembremos um fragmento valioso desse conto:

– Pronto – diz Schmar e atira a faca, o supérfluo lastro ensangüentado, em direção à próxima fachada. – Oh bem-aventurança do assassinato! Alívio, alada ascensão alimentada pelo escorrer do sangue do outro! Wese, velha sombra noturna, amigo, companheiro de cervejaria, o chão escuro da rua o absorve. Porque você não é uma bexiga cheia de sangue para que eu pudesse me sentar em cima e você desaparecesse por completo? Não é tudo que se cumpre, nem todos os sonhos em flor amadureceram,

¹ Ver: CARONE, Modesto. "Posfácio. 'Catorze contos exemplares'" in KAFKA, Franz. *Um médico rural*, trad. Modesto Carone, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.77.

jazem aqui seus pesados restos já inacessíveis a qualquer pontapé. De que serve a muda pergunta que você assim coloca? ²

É o momento mais intenso da história, onde o pensamento de Schmar, logo após golpear a facadas o seu "inimigo mortal", o descreve e o nomina exatamente como o "amigo", o "companheiro de cervejaria". (Nenhum elemento seria mais amistoso, vitalizador, capaz de aquecer, dourar, popularizar, uma amizade, do que a cerveja gelada. Então ambos eram amigos diante dos olhos de todos...). E ataca-lhe um breve, fascinante, sentimento de estranhamento que elimina qualquer força de arrependimento ou contradição, um pensar inútil de que as coisas tinham que ser assim, porque ele bem poderia ser, ao invés do amigo/inimigo, um mero objeto fadado ao desaparecimento, ao esgotamento, uma simples "bexiga de sangue" que se esvaziasse, sem os esforços brutais de um assassinato, e sim, automaticamente ao peso do corpo do assassino (mais especificamente, das nádegas, o que revela intimidade outra vez, assim como o desejo paciente de doação erótica, de posse, de uma espera que se desespera). E o amigo, nesta passagem da narrativa, é uma pura cobiça de desaparecimento da contradição subjetiva do assassino que desconfia do amigo pretendido, a ponto de eliminá-lo como um "rato d'água rasgado por uma lâmina"³, no mesmo instante em que não pode deixar de negar essa amizade, essa perseguição. Há, portanto, nesta imagem da bexiga de sangue, uma problematização do personagem, do que ele imaginava ser a aparência do inimigo, o seu "lá fora" em oposição ao "cá dentro" que ainda representa na qualidade de amigo. Como dirá Bauman, recordando Derrida: "O avesso e assustador 'lá fora' dos inimigos é - como dirá Derrida, um suplemento - tanto um acréscimo quanto um deslocamento do aconchegante e confortável 'aqui dentro' dos amigos..."⁴.

O que Schmar grita e o que o amigo ouve antes de morrer é o seu próprio nome. Duas vezes: "Wese!", primeiramente, e logo depois o seu eco e o motivo do encontro mortal..."Wese! Júlia o espera em vão!". Arrisquemos supor que o primeiro é o nome próprio familiar, o do amigo, o nome íntimo e conhecido de Schmar, "Wese". O nome que lhe serve de chamamento, Schmar chama o seu amigo. Mas depois vem o nome impróprio, a pane do próprio nome, o que justifica sua morte e merece o ato de fratricídio, o que deve ser riscado com o ônus da própria vida, por três golpes de lâmina, mas que, de modo algum, apagará o primeiro nome. Esse impedimento de apagar o nome do amigo mesmo quando ele já é o

² KAFKA, Franz. "Um Fratricídio" in *Um médico rural*, trad. Modesto Carone, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 55.

³ Id., *ibid.*, p.55.

⁴ BAUMAN, Zygmund, "A construção social da ambivalência" in *Modernidade e Ambivalência*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.62.

outro, o oposto, o "inimigo", é um elemento extremamente lamentável para Schmar. Mas é essa lástima, o poderoso anseio de que sua existência fosse rebaixada a uma importância nula como uma bexiga de sangue, é isso mesmo o que institui ainda uma vez uma noção de amizade ligada ao êxtase, de amizade que extravasa o próprio desejo. O amigo passa a resistir à sua qualidade contrária de inimigo no exato momento em que morre. Não é possível, assim, pervertê-lo desta qualidade de amigo. Eis uma ambivalência de um domínio filosófico muito complexo: o *philos* cristaliza-se num entre-valor do *topos*, num lugar sitiado por outros lugares, no entanto, também está além do lugar em si mesmo, os lugares que o circundam são os lugares próprios dos inimigos, e, num certo ponto, ele compartilha da inimizade. Até parece que Kafka escreveu o seu conto pensando neste aforismo de Nietzsche:

Dois amigos. - Eram amigos, mas deixaram de sê-lo, e ambos cortaram simultaneamente a amizade; um deles por acreditar-se muito mal conhecido; o outro por acreditar-se conhecido bem demais - e os dois se enganaram! - pois nenhum conhecia bastante a si mesmo.⁵

Na introdução de *O que é filosofia?*, Deleuze e Guattari investigam a turbulenta questão do que quer dizer "amigo", na competência do pensamento, principalmente entre os gregos. É um interessante tema que tudo tem a ver com a solidão do *topos* que estávamos, antes, nos debruçando, e com a questão do nome próprio que logo retomaremos. Chega-se à conclusão que a amizade, como potência de desejo em relação ao saber pretendido, está associada a uma "desconfiança competitiva em relação ao rival"⁶. Haveria, portanto, uma espécie de "preensão persecutória", para voltar a Blanchot. O filósofo viria a ser um escritor no sentido de aspirar à perseguição do amigo pretendido, mas, simultaneamente, está encerrado na desconfiança incessante da pretensão. Uma mão acaricia o amigo, o cão, envolve-se na busca do fim que ele aspira (a viabilidade, a fascinação do texto, a esperança do amigo, a perseguição), mas a condição de seu pensamento, do seu ego como alguém que experimenta o domínio da escrita, também se dá, precisamente, no movimento de intervenção operado pela outra mão (a preensão, o cuidado do afastamento, o rival, o lobo). Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, um dos primeiros romances de José Saramago (de 1977), que alegoriza a solidão de um artista escritor perante seus amigos, tem-se a seguinte introdução de um capítulo:

⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.183.

⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 11,12.

Erradamente se toma também, muitas vezes, o nome de amigo, ou neste nome já está contido o erro e por isso não doutra maneira se criou a palavra, mas assim. Não é aos amigos que eu julgo, mas à função que tacitamente nos atribuímos e consentimos neles de nos vigiarmos, de gastar uma solicitude que ao outro talvez não convenha, mas de cuja falta nos fará censura se não a exibirmos, de usar da presença e da ausência, e de de uma e outra nos queixarmos, ou não, consoante a conveniência mais exigente da parte da nossa vida em que o amigo não tem lugar.⁷

É uma breve e muito embaraçada passagem literária que tematiza a atopia e a paratopia do amigo e de seu nome próprio. O que traduz, estilisticamente, a complexidade em que o narrador se enreda em seus sentimentos de amizade. E logo em seguida, o personagem expõe reflexões sobre o grupo de amigos, tornando coletivo esse sentido de *atopos*.

Por causa dessa má consciência (remorso, desconforto moral ou acusação benigna da dita consciência) é que uma reunião de amigos por determinação se assemelha ao que seria um encontro de almas gêmeas: todos abandonaram tudo o que não é partilha possível entre os presentes, todos se empobrecem ou diminuem o que são (no mau e no bom) para serem o que deles se espera. Por essa razão, quem muito quer conservar as amizades vive sobressaltado no temor de as perder e a toda hora a elas se ajusta, como a pupila obedece à luz que recebe.⁸

Um pouco mais adiante ainda:

...não obstante, continuamos amigos, por efeito de uma inércia que se alimenta, apenas, do temor da pequena solidão que por egoísmo não desejamos suportar.⁹

Ou seja, é por um sentimento de egoísmo que o temor da solidão, insuportável, faz os amigos ajustarem-se uns aos outros, "como a pupila obedece à luz que recebe", e todos juntos, à reunião da amizade. O egoísmo acaba sendo um fundamento da retirada de si mesmo do próprio ego, o que é paradoxal. Uma fuga para dentro do Ego, em direção ao seu fora. E essa reunião de amigos suprime sua riqueza, seu acréscimo cordial, amistoso, conciliador, já não pode ser realmente uma fuga dessa solidão individual de cada um, quando é preciso, para ingressar no patamar de coletividade, esvair-se de si próprio (como uma "bexiga de sangue" que se esvazia) e, o tempo todo, estar "empobrecendo-se ou diminuindo-se", como diz o personagem. O amigo passa, amiúde, a ser um pouco o auto-inimigo para poder ser o companheiro dos outros, ou o amigo flutuante, espectral, "no" grupo dos amigos, o que é uma

⁷ SARAMAGO, José, *Manual de Pintura e Caligrafia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.81.

⁸ Id., *ibid.*, p.81.

⁹ Id., *ibid.*, p.82.

suposição u-tópica. Pois é como se ser o amigo de si próprio se sustentasse, tempestuosamente, na convivência com o fado do exílio, do ostracismo individual e, ingressar no grupo dos amigos significasse uma troca tão afável que, paratópica e contraditoriamente, tais afabilidade e brandura do encontro comprometem a própria noção basilar, capital, de uma reunião entre camaradas. Enternecer-se, amolecer-se, pelo grupo, é confessar o temor, o receio, de uma fraqueza, é escapar do liame de si próprio para consigo, uma amizade que surge da solidão mais primordial e pessoal, a solidão do seu próprio nome, a de tomar erradamente o nome do amigo, como Saramago escreveu.

Voltando à literatura de Saint-Exupéry, lembremos que os personagens do inimigo e do amigo muitas vezes se equívalem, sendo que o adversário, o adverso, o rival, pode ser ainda mais desejado e relevante do que o sujeito que consideramos *a priori* na figura do amigo. Às vezes, Saint-Exupéry desconfia da distinção opositiva das duas figuras, e bota o binômio amigo/inimigo no âmbito de uma crise - em um momento ele diz: "E eu por mim digo que amigo e inimigo são palavras da tua lavra"¹⁰. Em seguida: "...sei de inimigos que estão mais perto de mim ou que me são mais úteis ou que me respeitam mais do que os amigos"¹¹. Em outro momento ainda, a bel prazer, ele até mesmo se contradiz: "Eu aceito inteiramente o meu adversário e no entanto o recuso"¹². Ou seja, não é a proximidade sensível ou do valor útil de sua presença, reafirmando um ego já dado, o que essencialmente funda o meu amigo. Bem como, a noção democrática de "respeito" pelo espaço pessoal de cada um e pela visão individual do outro, de entendimento reverente, temeroso, das diferenças, é descartada da presença do amigo. A democracia do amigo, o jogo respeitoso, sem obstáculos, da relação entre o leitor e a leitura, é impugnada pela literatura de Saint-Exupéry, pois é muito menos o respeito pelo outro o que consta o valor autêntico do companheirismo, para ele, do que a serenidade de um foco, de um acordo do objeto, da própria amizade, uma empatia por uma mesma direção do olhar sobre algo. Assim também vimos numa descrição de Saramago, para quem o nome do amigo dentro do grupo desperta um terror e uma ausência de si.

O lado negativo da amizade está numa empatia passiva constituída fundamentalmente na convivência do amigo, por isso, o inimigo é, não raro, uma necessidade construtiva, positivadora das transformações do saber, apesar de temível. E ainda: "...direi mesmo que atuo melhor sobre o meu inimigo do que sobre o meu amigo: quem caminha na mesma direção que eu oferece-me menos oportunidades de encontro e de troca do que aquele que

¹⁰ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Cidadela*, trad. Rui Bello, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.378.

¹¹ Id., *ibid.*, p.378

¹² Id., *ibid.*, p.200

vem contra mim, disposto a não deixar escapar a última palavra ou gestos meus, que lhe podem sair caros..."¹³. Sabemos ter sido, esse escritor, um aventureiro que desapareceu em plena guerra (ou seja, diante dos inimigos com quem combatia, porém, na cabine do avião, igualmente, diante dos retratos dos amigos que o esperavam, como Georges Péliissier, ou Galloz, velho amigo que explicou que todos os demais livros para Saint-Exupéry não passaram de exercícios para a produção de *Citadelle*). Para a filosofia poética exuperyana, a categoria do inimigo é uma função vital do plasma e da medida do próprio homem. Tomemos a seguinte passagem, onde o narrador se dirige à "sentinela adormecida":

Tu vais de cá para lá, aberto ao rumor de um deserto que prepara as suas armas incansavelmente e te vem ferir como o marulhar das ondas, e modelar-te e endurecer-te ao mesmo tempo que ameaçar-te. Não é bom distinguir o que te destrói daquilo que te funda, porque é o mesmo vento que esculpe as dunas e as apaga, a mesma onda que esculpe a falésia e a desmorona, o mesmo constrangimento que te esculpe a alma e a embrutece, o mesmo trabalho que te faz viver e te limita a vida, a mesma plenitude de amor que te cumula e te esvazia. E o teu inimigo é a tua própria forma, porque te obriga a te construíres no interior das tuas muralhas, da mesma maneira que poderia dizer-se que o mar é o inimigo de um navio, porque está pronto a absorvê-lo e porque um navio é antes de mais uma luta contra ele; mas também se pode dizer que é parede e limite e forma do próprio navio, pois foi a divisão das ondas pela roda de proa do navio que pouco e pouco, durante gerações e gerações, veio esculpindo a carena, até ela se tornar mais harmoniosa e se fundir com ele, e assim a fundou e a linhou. Porque se pode dizer que foi o vento, que rasga as velas, que as desenhou como desenhou a asa. Se não tivesses inimigos não teria forma nem medida.¹⁴

Nesse sentido, avançando as metáforas de Saint-Exupéry para quem o mar é o inimigo do navio, podemos dizer que o ser criador (o Deus, o pai, o autor, o escritor, o protetor, etc...), na busca do nome do amigo, modela-se e estabelece seu contrato com o outro, exata e naturalmente, por uma imanência das forças contrárias.¹⁵ Aquelas forças cuja presença do inimigo impulsa, de dentro, tal como o pássaro constrói o seu ninho com o peso do seu corpo, num movimento angustiado.¹⁶ Isso pode aparentemente lembrar certas imagens da análise

¹³ Id., *ibid.*, p.378

¹⁴ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Cidadela*, trad. Rui Bello, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, pp.254, 255.

¹⁵ Esta metáfora do mar como rival eterno e, simultaneamente, figuração do amigo fraterno, não é, provavelmente, uma originalidade de Exupéry, posto que esta já constava no período simbolista, séc XIX. No clássico de Baubelaire, *As Flores do Mal*, temos o poema "L'Homme et la Mer", por exemplo: "[...] *Homme libre, toujours tu chériras la mer! / La mer est ton miroir; tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame, / Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer. / Tu te plais à plonger au sein de ton image; / Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur / Se distraît quelquefois de sa propre rumeur / Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage! / Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets: / Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes, / O mer, nul ne connaît tes richesses intimes, / Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets! / Et cependant voilà des siècles innombrables / Que vous vous combattez sans pitié ni remords, / Tellement vous aimez le carnage et la mort, / O lutteurs éternels, ô frères implacables! [...]*". Ver a antologia de Ivo Barroso (BARROSO, Ivo, "O homem e o mar" in *O Torso e o Gato*, São Paulo: Círculo do Livro, 1991, p.94).

¹⁶ Bachelard apontará isso, figurativamente, ao investigar a metáfora do "ninho", em *La poétique de l'espace*. Para Jules Michelet, é a palpação do corpo do pássaro, o seu peito com o qual ele comprime as partículas do ninho, ao girar

fenomenológica de Bachelard, que descreveu: "o ninho é um fruto que incha, se comprime contra seus limites"¹⁷, no entanto, a questão exuperyana parece ser menos dialética. De modo geral, a noção de leitura correlata a uma potência de amizade (o olhar do leitor e da *persona* do autor para um mesmo plano) não pressupõe que o leitor possa desvendar previamente o que está por vir na leitura. Seria confortar-se no ninho de uma previsibilidade¹⁸. Pressupõe sim, que essa amizade também se dê de modo "rivalizado", ou seja, emprestando, no limite do possível, o sentido construtivo da importância mitológica do "inimigo" proposto por momentos da literatura exuperyana.

Uma escrita deve comportar, em suma, um segredo, o senso de uma interioridade (o ninho ele mesmo constrói-se de dentro), uma nova casa para abrigar o leitor, o amigo, e até mesmo desviar, complicar, esses feixes imaginários, advinhatórios, do movimento de interpretação. Caso contrário, toda narração, todo romance, seria uma simples designação, um referencial imediato, como se o interlocutor fosse detectado no centro de um *nomos* hermenêutico, qual viesse de um fora nomeado e se lhe conferíssemos a prévia e funcional referencialidade de um nome próprio e toda leitura se restringisse nesse invólucro onde, para interpretar, seria preciso re-batizar-se, sob a mesma alcunha, aceitando a tudo indiferentemente.¹⁹ Ao contrário de um já-dado na escrita, de um conteúdo puro a ser farejado, a amizade deve, então, exalar-se nesse encontro de um campo de interesses equivalentes onde o rumo da leitura surpreende.

Se se pressupõe definitivamente o que a leitura diz em si mesma, se o sumo do querer-dizer de uma cadeia de nomes for previsível, o leitor passa a ingressar na velha modalidade democrática do amigo, a respeitabilidade do futuro lido passa a ser o fundamento do encontro e não haverá obstáculo algum para se ultrapassar, pois não há mais nome próprio além do do autor. Bem dizer, o leitor precisa ser um aventureiro na leitura, propor-se também como nome próprio, tal como o escritor é um aventureiro numa escrita consciente da ausência de um topos

incomodado, neste sofrimento da falta de um lugar, o que faz com que ele consiga recalcar as paredes e formar, finalmente, seu lugar próprio, sua casa. "[...] L'oiseau, dit Michelet, est un ouvrier dépourvu de tout outil. Il n'a ni la main de l'écureuil, ni la dent du castor'. 'L'outil, réellement, c'est le corps de l'oiseau lui-même, sa poitrine dont il presse et serre les matériaux jusqu'à les rendre absolument dociles, les mêler, les assujettir à l'oeuvre générale.' Et Michelet nous suggère la maison construit par le corps, pour le corps, prenant sa forme par l'intérieur, comme une coquille dans une intimité qui travaille physiquement. C'est le dedans du nid qui impose sa forme. 'Au-dedans, l'instrument qui impose au nid sa forme circulaire n'est autre que le corps de l'oiseau. C'est en se tournant constamment et refoulant le mur, de tous côtés, qu'il arrive à former ce cercle.' [...]" BACHELARD, Gaston, "Le Nid" in *La poétique de l'espace*, Paris: Quadrige, 1994, pp.100,101.

¹⁷ Id., *ibid.*, p.101.

¹⁸ E não, como chamará Bachelard, no "ninho de Michelet".

¹⁹ "[...] É pois muito importante que um romance comporte ele mesmo um segredo. O leitor não deve saber desde o início de que modo ele terminará. É preciso que uma mudança aí se produza para mim para que eu saiba ao terminar algo que eu não sabia antes, que eu não adivinhava, que os outros não adivinharão sem ter lido, o que encontra uma expressão particularmente clara, como era de se esperar, nas formas populares como o romance policial [...]" BUTOR, Michel. *Repertório*, Perspectiva, São Paulo, 1974, p.66.

inicial, uma escrita que circula lado a lado, mesmo que sempre fraudulenta e enganosamente, com a esperança do seu leitor: como um ritual verdadeiro de amizade.

Cabe, agora, uma pergunta, a que inquietou Deleuze e Guattari, resumidamente: se o filósofo (ou o crítico), em sua tarefa fundamental de pensar, em sua aventura, chama-se o amigo, ou o amante, do conceito, quem é afinal esse amigo pretendido, como miragem passiva, uma entidade que não é mais um outro e sim um conceito, e, ao mesmo tempo, condição de possibilidade do próprio presente? É menos uma pergunta para ser resolvida do que uma longa questão. A mesma questão se faz conhecer no que tange o leitor, em Blanchot. Dirá Deleuze:

O amigo, o amante, o pretendente, o rival são determinações transcendentais, que não perdem por isso sua existência intensa e animada, num mesmo personagem ou em diversos. E quando hoje Maurice Blanchot, que faz parte dos raros pensadores que pensam o sentido da palavra 'amigo' em filosofia, retoma esta questão interior das condições do pensamento como tal, não são novos personagens conceituais que ele introduz no seio do mais puro Pensado, personagens pouco gregos desta vez, vindos de outra parte, como se tivessem passado por uma catástrofe que os arrasta na direção de novas relações vivas promovidas ao estado de caracteres *a priori*: um desvio, um certo desamparo, uma certa destreza entre amigos que converte a própria amizade ao pensamento do conceito como desconfiança e paciência infinitas?²⁰

Trata-se, mesmo, de uma sagacidade mais blanchotiana, um problema de espaço de escrita, aquele ostracismo, exílio, abandono, desterro, solidão desmembrada, de uma mão muda, uma mão que muda. Uma mão vacilante que, de algum modo, arrasta a decisão da outra mão, pondo em expansão um hiato entre o silêncio e a fala a respeito do ato de nomear. Mas, de algum modo, pensando bem, não deixa de ser, igualmente, a suscetibilidade de um instante num lugar cruzado de polivalências, um espaço de escrita marcado pela negação do encontro tópico: eis a partida, eis o destino. Uma partida que é partida (fragmentada), uma largada que é largada (adandonada).

Ou, talvez, não partir ainda. O aliado, o amante, o leitor, talvez não esteja lá... (temor ou carência que, automaticamente, situa o filósofo, o crítico, o narrador, o romancista, o teórico, o poeta, o ensaísta, ou enfim quem quer que escreva algo, numa mesma instância familiar de discursividade, uma mesma natureza de amizade. As diferentes modalidades de discurso se tocam aí, se tornam amistosas também, num único sobressalto: estará ali, naquele lugar de entendimento, o meu leitor? Estaremos olhando juntos para a mesma direção

²⁰ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. O que é filosofia?. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997, pp.12,13.

(filosófica, teórica, experimental)? Como se chama o amigo? Qual a classe, o lugar, e - se como disse Walter Benjamin "dois seres que se amam, apegam-se acima de tudo a seus nomes"²¹ - qual vem a ser o "nome próprio" do amigo?

Uma inquietação autista (um autismo inquietante), concomitantemente antibiótica e vitalizadora, que ainda mais motiva o nascer da escrita. Ao mesmo tempo, a certeza do amigo e o receio de sua não-presença. O amigo traz justamente isto consigo, o que ensinou Exupéry e Kafka: a probabilidade de uma diferença. Jamais tomamos conhecimento do nome próprio do leitor, não existe universalidade, porque apenas a nossa mão escritora é a que escreve, o leitor pode ser um co-autor no que tange a particularidade de sua interpretação, mas sua mão apenas vira as páginas e aponta um dedo que acompanha as linhas. Entretanto, o respeito e a passividade desse dedo que acompanha as linhas não condiz seguramente com a esperada concordância e contemplação de tudo que é lido. Pelo que vimos expondo, o leitor se duplica: passa a ser tanto aquela entidade mental que o autor possui no momento de escrever, o seu "amigo imaginário", quanto a probabilidade de desvio de tudo isso, de diferença e desencontro, de inimizade brutal, de um extremo mortífero. Como dirá Michel de Certeau, ao associar o morrer com o inominável: "... écrire (ce livre) c'est avoir à marcher à travers le terrain ennemi, dans la région même de la perte, hors du domaine protégé qu'avait découpé la localisation de la mort ailleurs"²². Portador do nome impróprio, indigno do bom juízo que lhe fizemos, o leitor como um ente inimigo, mas um inimigo necessário.

Portanto: um duplo nome, ou um outro nome que passa a ser a prótese avessa do primeiro. Se ocorre o nascimento de um duplo e contraditório nome, ambivalência de toda leitura, então não há mais identidade que não seja híbrida e que não mais apareça pelo viés de um nome próprio. É que o próprio escritor, em seu nome, sente-se atópico, um eterno defeito de suas expectativas contesta sua autoridade - não é possível nenhuma utopia quando se está diante desta horrível ameaça que pesa sobre seu próprio nome, sua assinatura, no final do texto, a ameaça de um duplo avesso.

AMIGO, NOME DUPLO

No conto de Kafka, assim como Schmar chamou duas vezes o nome próprio do amigo antes de assassiná-lo, pois ali estava um amigo/inimigo, ele será duplamente chamado por

²¹ BENJAMIN, Walter. "Rua de mão única" in *Obras Escolhidas II*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1987, p.43.

²² CERTEAU, Michel de, "L'innommable: Mourir" in *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris: Gallimard, 1990, p.286.

Pallas, alguém que olhava a tudo do segundo andar, como se soubesse o que iria acontecer, mas nada pudesse fazer. Pallas está ali apenas para medir o assassino com o olhar e dizer "Schmar! Schmar! Vi tudo, não me escapou nada!"²³. Aqui também o amigo, ao tentar deixar de ser amigo tornando-se um assassino, nada mais é do que um híbrido de amigo/inimigo.

Outra narrativa de bastante interesse neste tema é a de Édipo Rei.²⁴ Édipo vem a ser o portador desse nome próprio que não pode ser revelado pelo adivinho Tirésias, e assim sendo, desse nome inominável, esse nome que não se pode dizer. Após pressionar Tirésias, a fim de salvar a Tebas, Édipo vem a tomar conhecimento de seu próprio nome como o do assassino de seu pai. Então, o acusa exclamando "Canalha, chamei-te de meu irmão, de meu amigo, mas que engano! És ao contrário o meu inimigo mortal!". Mas Tirésias fala a verdade, é o inimigo mortal que ainda merece o nome próprio de amigo, e Édipo não pode perceber que está diante de um amigo/inimigo, e deseja-lhe a morte²⁵.

²³ KAFKA, Franz. "Um Fratricídio" in Um médico rural, trad. Modesto Carone, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 56.

²⁴ Ver: SÓFOCLES, "Édipo Rei" in *O teatro Grego*. Trad. e adap. Osmar Perazzo Lannes. São Paulo: Paumape, 1993.

²⁵ Um ano após a publicação do Antí-Édipo, por Deleuze e Guattari, Foucault demonstra sua atração pelo problema de Édipo numa das conferências do ciclo sobre *a verdade e as formas jurídicas*. (FOUCAULT, Michel. "Conferência 2" in *A verdade e as formas jurídicas*, Rio de Janeiro: Nau, 2001.) Entretanto, por outro enfoque. [Em *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Blanchot diz: "[...] Et Foucault nous donne à inscrire dans notre mémoire cette sentence d'oracle: "La rationalité de l'abominable est un fait de l'histoire contemporaine. L'irrationnel n'en acquiert pas pour autant des droits imprescriptibles [...]" (BLANCHOT, Maurice. "Savoir, Pouvoir, Vérité?" in *Michel Foucault tel que je l'imagine*. Paris: Éditions Fata Morgana, 1986.)] Deleuze e Guattari almejavam mostrar que Édipo não é um segredo do inconsciente e sim um modo de coação usado pela Psicanálise na cura do desejo, uma forma ilusória de contenção, por assim dizer, do desejo, um instrumento de poder, de poder médico, psicanalítico. Foucault não meramente retoma isto, explicando o escape do estruturalismo, que, com os outros, é de igual modo operado, como parece acrescentar ainda uma questão, não menos crucial, a questão do saber. Isto estimula toda uma outra instância de análise, preocupada mais em desvendar as relações políticas de poder, do que em detectar a estrutura econômica. Aqui então, o intento lembra muito àquele de Espinoza para com a leitura hermenêutica dos textos sagrados: isso no sentido de ser um desafio interpretativo preocupado com as relações políticas de poder e discurso. (Ver: DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os Signos*. Porto: Presses Universitaires de France, 1970). O tempo todo vemos a extrema preocupação foucaultina, ao desenrolar o novelo da sua proposta, na segunda conferência, para com as políticas do mundo judiciário grego que a tragédia de Édipo suportaria naquela época, as representações que Édipo Rei possui numa determinada instância de transição da Grécia Arcaica para a Grécia Clássica. / Pode-se vislumbrar o quanto Foucault parece partir do mesmo ensinamento contextual de Espinoza, quando ele interpreta procurando conhecer, por exemplo, em que sentido Sófocles foi uma carta decisiva na mesa que constituiu o jogo dos pilares da cultura ocidental até Nietzsche. (Ver: NIETZSCHE, Friedrich. "Dos preconceitos dos filósofos" in *Além do Bem e do Mal*. Prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. 2 ed, São Paulo: Cia das Letras, 1999.) Tal como Nietzsche, o filósofo nos convoca a retomar um outro baralho. Esta antiga mesa de jogos é precisamente a crença branca de nossa civilização de que o poder é cego, crença que perdura milenarmente, e que algumas fenomenologias marxistas ainda teimam sustentar. Nesse horizonte canônico, onde ainda havia um antagonismo que materializava o jogo, avistamos que de um lado acomoda-se o Saber, e do outro, o Poder. Este conflito de formas diz que o primeiro está solitário com o carteadado da verdade pura, resplandecendo, em si, uma luz que se acumula, a beleza da verdade e da experiência. E, do outro, joga o adversário, mas este, está com cartas negras, pois o Poder é cego, usa tirânicas mangas, onde esconde seus dispositivos de vencer, seus truques infalíveis e tristes, está no pólo das capacidades macrofísicas, de apreciar o belo e jogar reprimindo-o, ou anulando-o ao embaralhar-lhe as máscaras, blefando sempre. / Eis o que interpreta, portanto, Foucault, nesta outra mesa de cartas: o modo de representação da peça de Sófocles, numa determinada época, na trama de duas metades de um jogo entre o saber e o poder. Este jogo foi sempre fundamental para o trabalho de Foucault, e possibilitou uma nova interpretação do poder que trabalhava sua relação sobre o corpo de maneira microfísica, vemos isso em "Vigiar e Punir", no tema do aceleração da fabricação dos corpos dóceis, no séc. XVIII (3o parte: Disciplina). (FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard. 1975). Em "A microfísica do poder", no capítulo "poder-corpo" (FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999, p.148). Foucault evidencia a importância de se entender que o poder produz o saber e não apenas o impede. Ele está, então, nesta relação poder-saber, preocupado em estabelecer uma crítica ao exagero da noção de repressão para certos marxistas, como Marcuse. / Portanto, foi fundamental para o destino do texto, analisar a autocracia do tirano. Essa personagem era ao mesmo tempo, nos séculos VII e VI AC: homem vacilante, que passou por altos e baixos, e também o legislador justo, que salva a cidade. Édipo é a simbologia do tirano deste período, um

Há, enfim, um duplo sentido que convive no fraticida. Desconfiar do nome próprio do amigo, do leitor, é fugir em direção à própria fuga, é reescrever o acesso da amizade ainda. Por isso, quem sabe se está sublimando demais o caminho, beirando sua fantasmagoria, a sua sombra, apenas: *topos* inexato, almejado insistentemente, precipitado em seu sono, na forma de pistas, portanto atópico, soprado pela fala fugitiva da própria confusão da fuga. Para Blanchot: "toda palavra, então, é de fuga, precipita a fuga, ordena todas as coisas para a confusão da fuga, palavra que na verdade não fala, mas foge daquele que fala e o leva a fugir mais depressa do que está fugindo"²⁶. Não será o nome próprio do amigo, igualmente duplicado como nome impróprio, como na narrativa de Kafka (o nome Wese)? Porque o desejo de cometer o fraticídio é a vã empreitada de apagar do mapa o nome do amigo, quando somente uma espécie de segundo nome do amigo, que equívale a uma sombra negativa do primeiro, é eliminada realmente. Um segundo nome próprio, o que corresponde

período onde possuía-se um saber para ocupar um poder, ou, em outras palavras, onde o desejo do poder é a própria justiça por ser, precisamente, a vontade do saber. / Procurando demonstrar como a tragédia de Édipo se dá mais ao nível coletivo do que individual, Foucault realizou um deslocamento, uma passagem desde a questão do desejo e do inconsciente, para poder estabilizar seu propósito num assunto que lhe interessava mais, uma complexidade poder/saber. Houve, então um abandono da questão clássica do desejo no mito de Édipo, para precisamente resgatar uma questão que ficara abandonada nas teias do passado. Isso é um outro modo de interpretação. Surge, neste outro modo de complexo de Édipo, a referência a outras peças, e um estudo exaustivo dos nomes e suas representações tais quais funcionavam na língua grega da época, o que formula um outro campo, uma outra dinâmica de interpretação da figura de Édipo. Estas outras peças são as peças duplas, de duas metades, na instigante montagem das metades que foi muito bem pescado no procedimento narrativo de Sófocles. Mas, o interessante é que tal transparência simbólica se assemelha muito, também, ao modo genealógico de Nietzsche, que ia ao sentido etimológico das palavras mesmo. Não era isso também que Espinoza, mais ou menos, requeria para com os textos sagrados? Quer dizer: um respeito, no momento da interpretação, para com o quê, especificamente, o hebraico bíblico podia ou não simbolizar, quê metáforas, quais limites possuía, quais "metades" poderiam-se encaixar e, principalmente, os usos da interpretação em paralelo com os abusos do poder. / Tudo isso aparenta ser tão perigoso e delicado para esses autores uma vez que eles notaram que o poder de interpretar é o poder de conferir sentidos. No sentido que, acima, associamos à Nietzsche, recordemos uma parte do texto onde Foucault aponta para um verbo que Édipo usava com frequência (pag.47) que simultaneamente significava "ver" e "saber". Bem sabemos que o personagem se tornará, quando mendigo, um cego, tal como o adivinho Tirésias; mas quando era rei, ele ainda via, ou seja ele ainda sabia. Saber novamente une-se ao rei, ou melhor, ao poder. Isso é de todo interesse foucaultiano, pois sua concepção filosófica postula a emergência do conceito de sujeito, assim sendo, de um deslocamento do foco interpretativo para uma pulsação imaterial, institucional, dos meios e das falas. "(...) Foucault já esboça a concepção de uma filosofia política. Uma instituição comporta ela mesma enunciados, por exemplo, uma constituição, uma carta, contrato, inscrições, registros. Inversamente, os enunciados remetem a um meio institucional sem o qual os objetos surgidos nesses lugares do enunciado não poderiam ser formados, nem o sujeito que fala de tal lugar (...)" (DELEUZE, Gilles. "Um novo arquivista (Arqueologia do Saber)" in *Foucault*, São Paulo: Brasiliense, 1990, p.21.) Somente nas duas últimas páginas do texto é que se esclarece, finalmente, a trama da antinomia entre saber e poder atuada em todo o Ocidente. Só ali é que vamos encontrar a outra metade que completa o quadro da sua análise do mito de Édipo. Foucault precisou de todo um longo percurso para chegar em Nietzsche, nas últimas cinco linhas do texto. Temos duas peças de montar aí também. Se ele não define, enfim, o mito que ele acredita precisar ser liquidado, o texto ficaria injustificado. Não teríamos entendido a proposta, a aposta, desta outra jogada interpretativa sobre o Édipo Rei, este outro complexo. Entretanto, por outro lado, não seria possível que Foucault falasse o que dominou o Ocidente, e em que sentido do poder e do saber, sem a outra peça, a outra grande metade que foi a análise de Édipo, uma metade que se desdobrou em várias outras metades das metades, por exemplo, as metades dos personagens, dos nomes: servidores e escravos, Édipo e Jocasta, Apólo e Tirésias. Mas também as metades das metades da própria interpretação de Foucault: começando pelas duas metades, os sobrenomes próprios Deleuze e Guattari, e então, complexo individual e complexo coletivo; a inocência inapelável de Édipo e a tragédia do poder em Édipo; o homem do poder (do não-saber) e o personagem do tirano grego (saber-poder). Desde Deleuze e Guattari, até Nietzsche e Platão, temos, de igual modo, uma série complexa de peças delicadas que se encaixam de metades que, por sua vez, se montam entre si como um micro-mosaico textual, o quebra-cabeças que vem a ser todo texto crítico, uma vez que está, igualmente, sujeito a uma interpretação. / Podemos notar que Foucault nos ensina, além dos assuntos que trata, uma questão de fundo: o que é interpretar? Este texto ensina, no final das contas, que interpretar não vem a ser apenas o gesto de montar o jogo das metades, conectar os pedaços. Tampouco o simples despedaçamento. Interpretar é a singular operação de, por meio da linguagem, ingressar como jogador mesmo na partida infinita das metades.

²⁶ BLANCHOT, Maurice. *A conversa Infinita, a palavra Plural*, trad. Aurélio Guerra Neto, São Paulo: Escuta, 2001, p57.

ao nome próprio do inimigo também, um nome impróprio portanto, o nome daquele que pode não estar olhando para a mesma direção de quem escreve. O que Schmar, portanto, queria justificar ao matar Wese, ao chamar duas vezes o seu nome, poderia ser de outro modo dito, por exemplo, assim: "te mato porque és o inimigo do amigo que você me é"... Essa expressão sustenta-se tal como a tentativa de desviar o leitor é nada mais que um encontrar-se com ele. O experimento de perverte-lo é, na verdade, verte-lo para nós mesmos, re-verte-lo à condição de nosso amigo.

FALAR DO PAI, O RATO ESMAGADO

Algum nome é um exemplo mais típico de estranho, estrangeiro e, essencialmente, parricida, do que Kafka? Kafka é um típico exilado, tanto no sentido subjetivo, de se sentir exilado diante da presença temível do pai, quanto pelo seu percurso biográfico. Retomemos, rapidamente, este percurso de Kafka: Judeu praguense, que apesar de ter nascido na Boêmia escrevia em alemão. Morreu, entretanto, tcheco (com a formação da República Tchecoslovaca, reunindo Boêmia, Morávis e Eslováquia, Kafka passa a assumir a nova nacionalidade oficial de cidadão tchecoslovaco). Conhecendo a jovem Dora Diamant, em Müritz, no mar Báltico, e sem o consentimento do pai da garota, os dois vão morar num apartamento alugado em Berlim, mas a tuberculose o obriga a voltar para a casa do pai em Praga. É levado, depois, para uma clínica na Universidade de Viena e, então, transportado para um sanatório em Kierling, perto da capital austríaca. Kafka, ao falecer (junho de 1924), é enterrado, no mesmo túmulo do pai, no cemitério judeu de Stranice.



Fig 7. Franz Kafka's Headstone, Prague
[Fotografia de Barry Lewis]

Tomemos *Carta ao Pai (Brief an den Vater)*, escrita em novembro de 1919: um verdadeiro assassinato do pai, uma mancha negra no seu nome, mesmo nunca tendo sido entregue ao senhor Hermann Kafka. A malquerença do pai, do sobre-nome, nunca se tornou uma abominação. Kafka é ainda um compreensivo, um "bom" aventureiro que rende culto à majestade do outro (ao não entregar a carta ao pai), mesmo sem entendê-la, mesmo sendo infeliz com ela, mal-aventurado. Como afirmará Bataille:

L'attitude de Kafka veut être maintenant précisée, et son caractère extrême accusé. Non seulement, il devait être reconnu de l'autorité la moins susceptible de le reconnaître (puisque - il y était résolu sans réticences - il ne céderait pas), mais il n'eut jamais l'intention d'abattre cette autorité, pas même de s'y opposer. Il ne voulut pas s'opposer à ce père qui lui retirait la possibilité de vivre, il ne veut pas être, a son tour, *adulte et père*. A sa manière, il mena une lutte à mort pour entrer dans la société paternelle avec la plénitude de ses droits, mais il n'aurait admis de réussir qu'à une condition, *rester l'enfant irresponsable qu'il était*.²⁷

Coisa infantil: um amigo fiel ao pai, que bem diz sobre sua grandeza, no exato instante em que é seu insolente inimigo, o torna um maldito. Kafka expõe, em vários momentos nesta carta babélica (tagarela), a incompreensão que o atormentava a respeito dos métodos de recriminação a que era vitimado, junto ao desejo de fugir da solene figura do pai, de seus modos de punição e reprimendas. No entanto, Kafka, como estudará Bataille, ainda resiste à *sphère paternelle*. É interessante pensar nesta resistência kafkiana. A carta de Kafka é cruel com a figura do pai, coloca-se antes como um efeito bumerangue da crueldade paterna, do que como um acerto de contas ou uma denúncia.



Fig. 8. Homenzinhos desenhados por Kafka

²⁷ BATAILLE, Georges. "Kafka" in *La Littérature et le mal*, Paris: Gallimard, 1957, p.115.

Kafka, nas horas de solidão e infantilidade, compunha alguns desenhos muito peculiares. Seus homenzinhos compõem, em suas silhuetas e formas tortas, a oscilação entre o orgulho e a humildade. De um lado, um boneco com o peito estufado, nariz alto, passos para frente, chapéu, e o homem montado no cavalo veloz. Do outro, um alto homem, de luto, segurando um chapéu respeitosamente no peito, curvado, com as calças frouxas.

Outro desenho configura bonecos brancos, com botas, bandeiras, caricaturais, que marcham altivamente, os mais altos na testa da tropa, em direção a um longínquo local com árvores. Há, também uma mulher tão empinada que é quase irreconhecível, ou o possível comandante no último terço da tropa, e outros bonecos desfocados, desordenados, quase flutuantes, como fantasmas. Estes desenhos representam toda uma pressão da autoridade, o orgulho e a ordem, o assujeitamento, e, ao mesmo tempo, o lado estranho, a solidão, o esquecimento e a subjetivação apagada do exilado.

Portanto, no contexto desta resistência, o sujeito-Kafka não caminha rumo à liberdade, não se subjetiva. Vai sim, rumo à dominação, até mesmo como espelhamento do modelo da dominação paterna, Kafka se assujeita²⁸, permanece, tal qual diz Bataille, *l'enfant irresponsable qu'il était*. Um interessante artigo, de Santiago Sylvester²⁹, vai inclusive polemizar como um advogado de trinta e seis anos como Kafka, escrevera uma carta dessas quando ainda não havia saído da casa paterna, mesmo tendo total liberdade para tal. Também vai associá-lo ao próprio pai, aos indesejáveis defeitos e impulsos punitivos, no que concerne ao temperamento implacável de um "verdadeiro Kafka", um verdadeiro digno do nome "Kafka"³⁰. Em síntese, nesta carta de tom pessoal, diverso do de sua literatura, nunca se

²⁸ Na relação de forças entre o escritor e seu pai, ao dizer da resistência do sujeito-Kafka como uma prática de assujeitamento, acreditamos estar dentro de um estudo sobre a subjetividade bem aos moldes de Foucault. Em artigo sobre a questão do sujeito e da resistência, na perspectiva foucaultiana, o professor Pedro de Souza retoma a interessante diferença entre os conceitos de "assujeitamento" e "subjetivação". "[...] Se for por operação dominadora, a modalidade que produz sujeito será a do assujeitamento; se for libertadora, será a de subjetivação. Em um ou em outro caso, sempre se supõe práticas tomadas por elas mesmas, nunca a partir de sujeitos plenamente reconciliados consigo mesmo[...]" E, mais à frente: "[...] No contexto das práticas de liberdade, o conceito de resistência em Michel Foucault mostra-se assim diretamente ligado ao de subjetivação, na medida em que resistir e subjetivar-se remetem a um modo de produção de sujeito cujas relações de força agem tencionando-se, mas nunca obstruindo-se. Este é o próprio da liberdade que abre espaço para a subjetivação e não para o assujeitamento. Se o assujeitamento é um fato historicamente inexorável, não deixar-se assujeitar é resistir, é abrir-se a outros modos de ser sujeito, ainda que desconhecidos. [...]" (SOUZA, Pedro de. "Resistir, a que será que se resiste? O sujeito feito fora de si." in *Volume 3, número especial, 2003*, <http://www.unisul.br/paginas/ensino/poslinguagem/0303/00.htm>, p. 3)

²⁹ SYLVESTER, Santiago. "El padre de Kafka" in *Cuadernos Hispanoamericanos* 592, dir. Blas Matamora, Salamanca: Varona, octubre de 1999, pp.121-126.

³⁰ Kafka, em tcheco, significa "gralha", um nome muito freqüente entre os judeus oriundos da Boêmia e Morávia. Com Bohumila Araújo, numa nota de uma monografia biográfica publicada um ano após o centenário do nascimento de Kafka, tomamos conhecimento de alguns dados a respeito deste nome próprio. Foi distribuído na época do Imperador José II (imperador de 1765 -1790, filho da imperatriz Maria Thereza) aos judeus residentes nas partes tchecas do Império para diminuir as hostilidades existentes e facilitar a integração dos judeus com a população tcheca. Interessante observar o caso pessoal deste nome Kafka, "gralha", quando no plano biográfico, o autor foi um verdadeiro exilado, nasceu na Boêmia, escrevia em alemão e morreu tcheco. Os casos do parricídio, do inimigo e do amigo, podem ser retomados tendo mais em vista o nome Kafka, escrito ao lado da sepultura de seu pai, com quem foi enterrado no cemitério judeu de Strasnice.

rebaixa moralmente o *status* da figura representativa, colossal. Inversamente, há um excesso moral, fundado na própria pessoa do pai.

O pai, diz Benjamin, 'é a figura que pune. A culpa o atrai, como atrai os funcionários da justiça. Há muitos indícios que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos em Kafka. Essa semelhança não os honra. Ela é feita de estupidez, degradação e imundície.' O próprio Kafka, aliás, não deixa por menos quando, na análise fina e feroz que faz do pai, diz ao *self-made man* Hermann Kafka, projeção do patriarca expressionista: 'Da sua poltrona você regia o mundo. Sua opinião era certa, todas as outras disparatadas, extravagantes [...] Você assumia para mim o que há de enigmático em todos os tiranos, cujo direito está fundado não no pensamento, mas na própria pessoa'.³¹

"A obra engendra seu pai, pois os personagens devem ser compreendidos como seus duplos, projeção de seus fantasmas e de seus ideais"³². Silvano Santiago lembra esta afirmação de Sarah Kofman, em seu glossário sobre Derrida, e, logo depois, mencionará também que "o texto constrói o seu próprio pai". Ou seja, o texto não pode aparecer como um produto do seu autor, ocorre uma inversão, o que é uma premissa além de derridiana, também foucaultiana e, principalmente, de gênese blanchotiana. Ora, falávamos há pouco em fratricídio, em parricídio, em Kafka... A especificidade do termo *Père*, na filosofia derridiana, condiz com este entendimento do nome de autor não mais como origem dada e metafísica, mas como um campo anestésico, de ausência, ou de não-presença, diante da própria pulsão do filho, da obra, onde ainda há um pressentimento ontológico, efetuada por ordem do imperativo incessante, autárquico e vital. Blanchot chamaria este fenômeno de "solidão essencial", seria um dedo resultante da "preensão persecutória". A ambivalência das mãos do escritor o compromete a uma morte, a um período neutral, intenso, infantil, onde o próprio texto é um sopro autônomo que, confusa, babelicamente, excede-se na verticalidade de uma torre, almejando o assassinato do pai (no sinônimo de origem), o aviltamento do nome próprio do pai, o que vem a ser também uma modalidade de fratricídio, de eliminação de um consangüíneo.

A escritura, letra morta, grafada em monumento, fria e ausente, se dá como um discurso *parricida*: assassina seu pai, escapa de seu controle, significa a sua ausência. Este ato de força lhe concede autonomia, liberdade para inseminar-se e disseminar-se,

Também é interessante apontar que Hermann Kafka usou a imagem da gralha como símbolo do seu estabelecimento comercial.

³¹ CARONE, Modesto. "Uma carta notável" in KAFKA, Franz, *Carta ao pai*, trad. Modesto Carone, São Paulo, Cia das Letras, 2003, p.79.

³² KOFMAN, Sarah, *L'Enfance de l'art*, Paris: Payot, 1970.

longe do olhar paterno e de sua voz. O parricídio é a especificidade mesma da escritura, a afirmação do filho./ 'Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la falar sozinha, o que ela só poderá fazer escrevendo' / Para Derrida, remetendo-nos a uma posição freudiana, será o texto que engendrará seu pai. 'Trata-se realmente de um trabalho, de um parto, de uma geração lenta do poeta pelo poema do qual é o pai' ³³

Para Maingueneau, que compartilha dos propósitos foucaultianos de "O que é um autor" e outros textos, o pai verdadeiro de um texto não é, precisamente, o seu autor em carne e osso, mas a instituição discursiva por ela mesma. Vejamos:

On est ainsi conduit à s'écarter de l'affirmation platonicienne selon laquelle l'écrit n'aurait pas de *père* qui réponde de lui. Que ce père ne soit pas un être de chair et d'os, nul n'en doute, mais le discours en tant qu'institution définit qui sont ses énonciateurs et ses lecteurs légitimes. Parole qui vient toujours de quelque part, il implique un cadrage qui lui prescrit une portée, une valeur, un public et un mode de consommation³⁴

Em suma, para a figura do escrito, da obra, o que resta é um trabalho "de parto", como falou Derrida. A missão de uma "originalidade" (pelo viés etimológico, o escrito passa a ser o próprio *auctor*). Com isso, podemos então postular que o texto ocupa uma função maternal, neste sofrimento da tradicional escassez de um *topos* definido no seio de uma instituição patriarcal, onde o mito do pai é empossado pelas próprias condições institucionais de discurso. O sujeito-texto, não mais objeto-texto, convive então ainda com uma posição secundária, mas que passa a ser ambivalente, ou seja, está sempre "parindo", incessantemente parindo, no sentido blanchotiano, experimentando, ao mesmo tempo, o prazer e a aflição das enunciações que lhe vêm à luz, que lhe configuram um sujeito-autor. Em termos kafkianos: "Écrire pour pouvoir mourir - Mourir pour pouvoir écrire", ou, como dirá Blanchot, em *De Kafka à Kafka*: "*cela signifie que l'oeuvre est elle-même une expérience de la mort...*"³⁵

Situación esta que Blanchot aproxima a la muerte. Escribir es morir. La muerte no es para Blanchot lo patético de la última posibilidad humana, posibilidad de la imposibilidad, sino la reverberación incesante de lo que no puede ser captado, ante lo cual el 'yo' pierde su ipseidad. Imposibilidad de la posibilidad. La obra literaria nos aproxima de la muerte, pues la muerte es ese murmullo interminable del ser que la obra hace murmurar. En la muerte, como en la obra, el orden regular se invierte,

³³ SANTIAGO, Silviano, "Pai (*Père*)" in *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p.60.

³⁴ MAINGUENEAU, Dominique, "Le tour Ethnolinguistique de l'analyse du discours" in *Langages. (Ethnolinguistique de l'écrit)*, par Jean-Claude Beacco, no.105, Paris: Larousse, Mars, 1992, p. 118.

³⁵ BLANCHOT, Maurice, "La mort contente" in *De Kafka à Kafka*, Paris: Gallimard, 1981, p.137.

puesto que el poder lleva ahí a lo que no puede asumirse (...) La muerte no es el fin, es el *no acabar de acabar (le n'en pas finir de finir)*³⁶

A morte do escritor, em Blanchot, consiste neste estado de suspensão (uma suspensão perene, interminável, portanto desde sempre suspensa da própria suspensão) que a obra, como a morte, - *le n'en pas finir de finir* - investe a quem a escreve. A possibilidade do *topos* e, também, a sua eterna não-presença, convivem como possibilidade impossível e vice-versa, na vertigem aberta por tal suposição: o texto, como mãe, como *gaia*, está submetido verticalmente à instituição, *urano*, que pesa sobre ele, no casamento mais tradicional possível. Mas é também o texto, que gerará o seu pai, o seu filho/pai³⁷.

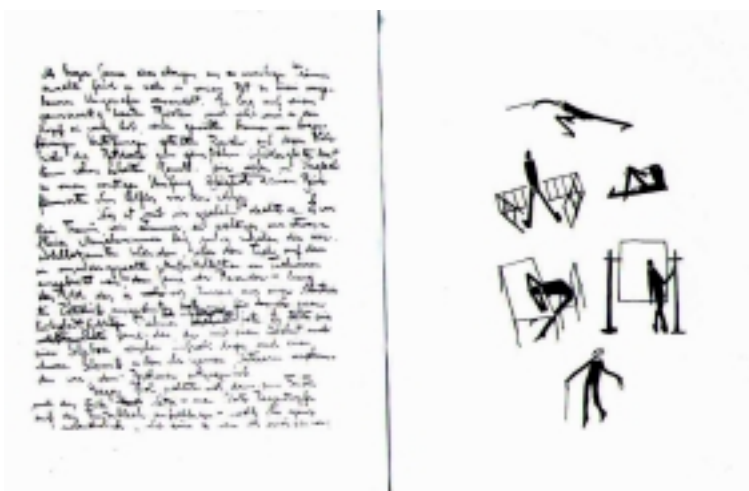


Fig. 9. "Manuscritos e desenhos". Franz Kafka: grafologicamente, uma escritura aguda, pouco inclinada, sem redondezas, revoltada e forte, ao mesmo tempo que sofrida. Desenhos oscilam entre os sentidos de orgulho e desespero. Sujeito como apagamento e presença.

A título de ilustração, em outro desenho de Kafka, temos homenzinhos, que representam provavelmente uma mesma entidade, como quase sempre, de luto. Oscilam o

³⁶ LEVINAS, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*, edición de José M.Cuesta Abad, Madrid: Mínima Trota, 2000, pp.36, 37.

³⁷ Em *O contexto da Obra Literária*, Maingueneau falará sobre a presença de um "(...) forte vínculo, em qualquer mitologia da criação, entre a condição de artista e a bastardia ou o assassinato do pai (...)" (MAINGUENEAU, Dominique, "A Paratopia do Escritor" in *O contexto da obra literária*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.41). Maingueneau está procurando concretizar, aparentemente de modo mais pragmático, o ponto filosófico da inversão obra=filho/autor=pai, neste instante, no caso profissional, econômico, no ofício de escritor. Poderíamos afirmar que vem a ser um dos pontos-chave para a sua noção de paratopia. Entendendo melhor, ele polemiza especificamente o campo literário como uma condição, para o escritor, distinta de todas as outras no que concerne ao aspecto econômico. Sendo uma profissão paratópica, o ofício de escrita pesaria na vida do escritor como uma problemática de renda, que resulta, por exemplo, na inserção romântica da figura do escritor na mitologia do boêmio ou daqueles que se abandonam, ou são marginalizados no aparelho social. O que ocorre, daí, é que essa "negociação delicada entre a escrita e o dinheiro" deslancha num interessante aspecto da árvore familiar dos escritores. Vejamos: "[...] Sobre o escritor que renuncia a fazer frutificar o patrimônio para consagrar sua vida às palavras pesa a culpa de ter preferido a produção estéril de simulacros à transmissão genealógica, tanto a montante quanto a justante. A montante porque o escritor, como todo mundo, é filho de pais e deve se situar com relação a essa herança; a justante, porque ele próprio é chamado a prolongar a árvore familiar(...). Como não pode escapar da culpa vinculada a seu desvio, o escritor pretende inocentar-se conferindo-se uma filiação de outra ordem, tornando-se filho de suas obras. Sua legitimidade pretende tirá-la não de seu patrimônio, mas de seu pseudônimo, do que escreve e não de sua posição na rede patrimonial. [...]" (MAINGUENEAU, Dominique, "A árvore familiar" in *O contexto da obra literária*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.41)

orgulho, a ordem, a marcialidade, a energia, a visualidade, por um lado, com o desespero, o apagamento do olhar, a fadiga, a dança, por outro. Temos, nos desenhos de Kafka, o *topos* e a não-presença, convivendo juntos, essa idéia de poder como uma microfísica que vai dobrando os corpos ou os esticando, mas, sempre trazendo a tona uma imagem da autoridade, do peso do pai.

Vale sugerir uma crônica que Clarice Lispector³⁸ publica, em 1970, chamada "Perdoando Deus"³⁹. A escritora descreve um passeio, onde, andando livremente numa avenida, de súbito sentiu intensificar-se um sentimento de carinho estranho, um carinho maternal, ao não apenas perceber as coisas, mas perceber que as percebia. A respeito, dirá ela: "eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo". Nessa percepção de si mesma como "mãe do Pai", assim digamos, viola-se, então, o amor grave e solene, o amor respeitoso de filho, de cria, de descendente, que se deve formalmente a Deus, sentindo-se sua mãe. Mas, para conflitar a história, ela fala ter encontrado, de repente, um grande rato ruivo, morto no caminho, e quase tropeçado nele. Tamanha presença insólita e inesperada de um rato esmagado a leva ao estado de suspensão daquele sentimento maternal, antes aparentemente tão intocável, e a algumas perplexidades revoltosas... "De que estava Deus querendo me lembrar?", perguntará ela. E logo, no seio desta decepção Clarice deduzirá, inflexível: "Deus era bruto". Parece a escritora tão inconsolável que só pode resolver seu embaraço na busca de uma vingança. Porém, no âmago desta busca que inferioriza Deus, o torna menor, começa a perceber quem é, de fato, "O" Deus, esse nome "superior", "maior", que preexiste, que interrompe o movimento de sua pulsão maternal pondo um rato odioso em plena rua. O firmamento desaba. O nome de Deus é marcado, assim, por um dado de inferioridade e outro de superioridade, dados que coexistindo apagam os degraus da hierarquia.⁴⁰ A doce vingança

³⁸ Os nomes próprios dos personagens, nas narrativas de Clarice, são às vezes evitados, e, em outros momentos, são escolhas bem rigorosas, minuciosas. Ver análise de alguns nomes de personagens em: CURI, Simone, "a nomeação" in *A Escritura Nômade em Clarice Lispector*, Chapecó: Argos, 2001, pp.205-214.

³⁹ "[...] O conto 'Perdoando Deus' pode servir de apólogo para a análise do lugar de Deus no texto de Clarice Lispector. A alusão a Deus é um dos centros conexos dos textos da escritora, embora seu interesse não esteja na busca do estabelecimento de doutrinas nem de práticas religiosas, mas na captação de suas ressonâncias deflagradas a partir de cenas cotidianas, onde experiências vivenciadas por personagens ganham valor de rito sagrado. Assim, enquanto caminha pela Avenida Copacabana e olha distraidamente os edifícios, a sensação dura um átimo, porque distraída, ela quase pisa num enorme rato morto. Num instante, controlando o grito de susto por seu desmesurado medo de ratos, ela passa do elevamento para o pânico. A contigüidade liga e relaciona as duas cenas, cujos sentidos proliferam ao longo da obra de Clarice Lispector, decalcando, de certo modo, o caminho da transcendência, que escorrega e vira sangue no asfalto [...]" (WALDMAN, Berta. "Xeque mate: o rei, o cavalo e a barata, em A paixão segundo G.H." in *Travessia*. n.o 39, Florianópolis: UFSC, jul-dez, 1999, pp.149,150.)

⁴⁰ Podemos entender o ato "horizontal" do parir, substancialmente materno, como oposto ao esquema "vertical", tradicional, da relação pai/filho.

do escritor vem a ser uma maneira de erguer sua própria torre de babel em direção ao nome próprio, Todo-Poderoso, deste seu pai (Hermann, Deus).

Mas que vingança poderia eu contra um Deus Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar? Minha vulnerabilidade de criatura só. Na minha vontade de vingança nem ao menos eu podia encará-lo, pois eu não sabia onde é que Ele mais estava, qual seria a coisa onde Ele mais estava e que eu, olhando com raiva essa coisa, eu O visse? No rato? naquela janela? nas pedras do chão? em mim é que ele não estava mais. Em mim é que eu não O via mais.⁴¹

A conclusão que fecha a crônica de Clarice é "Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe." Deus é mesmo aquele que se ausenta após a queda da torre de Babel. Lembremos de outro capítulo onde dissemos que "a escrita pulsa e não impulsiona". Pois estamos, de diversos modos, ainda pressionando a mesma tecla, puxando o mesmo fio. Em suma, podemos concluir que Clarice diz com outras palavras o seguinte: quando se busca transcender, quando ocorre o "impulso" de transcendência, no momento real desta execução intencional, disparatadamente, não há transcendência possível, não há "quando". Ocorre, tão-somente, dissipação, queda, esmagamento, castigo da torre. A metafísica e a transcendência não pesam por seu próprio peso, mas aparecem como realidades através dos sinais (físicos, imanentes), do já esmagado (o rato), os quais apenas testemunhamos no deslocamento do próprio ser.

Uma vez reservada para si a secundariedade de um *topos*, de uma autoridade essencial, o escritor passa a ser, também, impulsionado pela deriva fugaz, pulsante, do discurso que o produz (produzindo-lhe), do texto, do contexto, que o absorve e o promove na condição de simular a função-pai. Mas o verdadeiro nome de autor é tão-só o imponderável e delirante estado de uma ausência-presença. É decepção contra uma força pulsante, agonizante, como um rato esmagado, em seu caminho, que pode, por sua vez, o esmagar terrivelmente, esmagar seu nome próprio, a cada nova entrelinha que morde a isca da palavra.⁴²

⁴¹ LISPECTOR, Clarice. "Perdoando Deus" in *A descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p.312.

⁴² "[...] Escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí, cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever *distraidamente*." Id. Ibid., "Escrever as entrelinhas", p.384.

KAFKA (O PERIGO)

Se não há signo linguístico anterior à escritura, se morre o sujeito anterior ao texto, se o homem é, agora, ferramenta da ferramenta⁴³, o escritor acredita poder impulsionar sua obra, de dentro para fora, como uma mãe o faria, mas está redondamente enganado, ao passo que, justo aí, alguma coisa desprende-se, contraditória, estranha, louca, ressentida, sem ressalvas, da própria obra, furando uma bolsa na barriga, no centro, da instituição discursiva... E (es)corre em direção ao objeto de seu parricídio: o sujeito... o autor, o poder do autor, seu nome próprio. O real nascimento do autor oferece-se neste perigo próprio-alheio: na defasagem autoral de seu nome próprio, justamente quando o seu nome se legitima e gera-se em detrimento da autoridade que arrebatou esse nome.

Se o autor, sendo quem originou o seu texto, deixa de ser a entidade paterna daquilo que originou, então o próprio produto é que passa a atuar como o pai do autor, ou seja, o pai

⁴³ Logicamente pensamos em Bataille. Ele postula o princípio elementar de que o ato supremo de subordinar o espaço natural, a fuga de nossa condição imanente, animal, nada mais é do que a operação de modificar ao seu próprio semelhante, seu próprio semblante. O homem é que resulta submetido, neste processo. Aí entra a noção de útil como uma forma invisível de deformar a nós mesmos, anulando-nos. O útil, para ele, noção devida às aspirações ontológicas que nos qualificam, condiz com um programa oculto de se alienar o eu, de produzir mesmo um não-eu, o tempo todo, muito mais do que se chegar a um fim, uma identidade. O útil, como força de transcendência, como princípio do horror impotente que os homens presenciam e do sentimento diferenciador do sagrado, só possui um valor próprio quando em relação com a realidade de um objetivo com o qual se conta de antemão. Assim sendo, não possui um valor que se possa chamar de próprio. O fim almejado acaba, no plano da utilidade para Bataille, sempre dado no exato plano do meio. O útil, sendo, deste modo, um objeto que pode ser considerado como um sujeito-objeto, faz-se numa absurda remissão do conceito para uma quebra da distinção entre fim e meio. O homem resulta negado, passa a ser, se assim quisermos entender, mera ferramenta da ferramenta, é ele uma utilidade, um produto, do útil. Para Bataille, "[...] la nature devient la propriété de l'homme mais elle cesse de lui être immanente. Elle est sienne à la condition de lui être fermée. S'il met le monde en son pouvoir, c'est dans la mesure où il oublie qu'il est lui-même le monde: il nie le monde mais c'est lui-même qui est nié [...]" (BATAILLE, Georges. *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1973, p. 55.). Ernest Cassirer, desde a antropologia, considerava que "[...] cabe observar que, para o homem, tão logo veio a empregar uma ferramenta, esta não é um mero produto no qual se conhece e reconhece como o criador. Ele a vê, não como simples artefato, mas como algo que existe com independência, algo dotado de poderes próprios. Em vez de subjulgá-la com a vontade, a ferramenta tornou-se, para o homem, um deus ou demônio de cuja vontade depende [...]" (CASSIRER, Ernest. "A palavra mágica" in *Linguagem e Mito*. 4 ed, São Paulo: Perspectiva, 2000, p.76.). Na visão contemporânea da geografia humana, igualmente se observa a imagem da ferramenta como uma imagem fugidia, que escapa de qualquer controle tópico. Milton Santos, por exemplo, torna clara uma simplificada visão tripartite do desenvolvimento histórico dos instrumentos técnicos, que nada mais é que um caminho de fuga para a ferramenta: "[...] Uma história geral, mas simplificada, dos instrumentos artificiais utilizados pelo homem, seria resumida em três palavras: a ferramenta, a máquina, o autômato. Suas definições revelam momentos decisivos na evolução das relações entre o homem, o mundo vivo, os materiais, as formas de energia. A ferramenta é movida pela força do homem, inteiramente sob o seu controle; a máquina, também controlada pelo homem, é um conjunto de ferramentas que exige uma energia não-humana; o autômato, capaz de responder às informações recebidas, nessas circunstâncias foge ao controle humano [...]" (SANTOS, Milton. "O sistema técnico atual" in *A Natureza do Espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1997, p.138.). No entanto, é Bataille quem provavelmente melhor situa essa fuga do útil, e essa incapacidade do sujeito, mais próxima também de Blanchot, que dirá, por exemplo em *La question plus profonde*, "[...] para onde fujo, 'não fujo', somente a fuga foge, movimento indefinido que esconde, se furta e não deixa coisa alguma onde possamos nos esconder". Quer dizer, Bataille vai botar não apenas o conceito do homem contemporâneo como ferramenta da ferramenta, ou entender a ferramenta autônoma como fuga do controle que um dia houve (tal como o computador *Hal*, do Stanley Kubrick), como quer a lição geográfica de Milton Santos, mas vai colocar também o próprio sentido ontológico nesses parâmetros. Se as mínimas ferramentas, desde que inventadas (como palavra, como coisa nomeada), são os verdadeiros sujeitos do desejo, como próteses formulando o senso transcendente do útil - se não é o homem esse desejante- então o homem como tal nunca foi um sujeito de desejos, de pensamentos ou vontades próprios, uma vez que o ser se caracterizaria, via Bataille, pela noção de útil transcendente. Não há o próprio, apenas gesto de fuga. Não há nome próprio, nome que seja próprio, apenas fuga em direção ao controle impossível. Quem deseja (aqui, voltamos a bater à porta de Foucault, pois esse desejo é molecular), é o poder, algo que poderíamos nomear como "poder do desejo".

daquilo que o originou, (o pai do seu pai). O texto é ainda o filho. O filho estrangeiro, aquele que acaba fugindo da tirania de seu pai, o assassina também, mas que, neste ato de extraviar-se, neste enfrentamento, não entrega a ele o direito perigoso de vê-lo fugir, como Kafka. Voltemos a ele e à ligação com seu pai.

Quem somos nós? Quem foi Kafka? Se formos iguais a ele, ele não nos servirá para nada. Este o perigo Kafka. Existe o perigo Kafka? Para ele, que foi um grande gigante a enfrentá-lo, não. Para nós, sim. Ele enfrentou o perigo. Tudo era demais para Kafka. A mesa da sala-de-jantar, as migalhas do pai sobre a mesa (...) Diante do pai, ele estava mudo, tetanizado, e tal como Dostoievski, outro palrador, ele retirou desta afasia inicial sua extrema loquacidade, para não dizer tagarelice⁴⁴

Enfrentar o perigo do pai é também estar mudo, tetanizado, até mesmo diante das migalhas do pai, sua decadência, seu retardamento. Mas é da afasia inicial que o filho fortalece sua voz, é a partir dela, vacilação silenciosa respeitando as mínimas presenças do pai, seus micropoderes paternos, que o filho vira o jogo e torna-se, não apenas um gigante diante delas, mas um "grande" gigante. Através da tagarelice, do dizer o já-dito, da confraternidade irrefreável do meu inimigo, sucede-se o dobramento soberano do nome próprio contra o nome do pai, do gigante contra o gigante, o nome impróprio. Tal dobramento condiz, babelicamente, com a herança do nome próprio, das convicções fortes do nome Kafka⁴⁵. Para Torrieri Guimarães: "(...)Kafka não podia contar com a sua família, apenas recebia dela os elementos de desassossego e perturbação que recolhia ao seu mundo íntimo, quando se isolava em seu quarto para sonhar e escrever; pelo contrário, a família esperava dele algo que estava além de suas precárias forças: que ele tomasse sobre os ombros a tarefa

⁴⁴GROSSMANN, Judith, "O futuro de Kafka" in *Estudos Lingüísticos e Literários*, no 2, Salvador: Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 1984, p.62.

⁴⁵ "[...] Podemos dar por cierto, ya que es evidente, que el catálogo de agravios que enumera está fundado, y todo este asunto doloroso llega a conmover por lo que subyace, pero la prosa no es conmovida sino más bien fría, con bastantes 'astucias de abogado', como él reconoce en una carta a Milena, y las pruebas aportadas tienen una generalidad tal que son legión en este mundo los que, confesos de paternidad o no, podrían ser acusados por Kafka de tener los defectos de su padre. Hay, sin dudas, una buena dosis de autoritarismo en ese hombre fornido, de voz sonora, amante de la bebida blanca y de las mujeres, que tuvo hacerse a sí mismo a partir de una infancia pobre y mezquina; y se detecta con facilidad (y hasta se comprende) su desinterés por el mundo mental de su hijo; pero sería oportuno valorar qué tipo de condena merece alguien al que se lo acusa de ser robusto, tener salud, apetito, humor, facilidad de palabra, presencia de espíriu, cierta generosidad y que, a la vez, enarbola un temperamento fuerte e irascible: en síntesis, si nos atenemos a su hijo, 'un verdadero Kafka'. Hay una anécdota central de su primera infancia, según la cual su padre lo castigó, encerrándolo 'un ratito solo' en el balcón oscuro, porque lloraba: de este incidente saca el juicio devastador de haber llegado a un camino cerrado para siempre (el de estímulo, el de la amistad con su padre) y el sentimiento de anulación más extremo: el de no ser 'absolutamente nada para él). Se siente oprimido por su corpulencia: su padre tiene los hombros anchos, y esto lo humilla en una tarde que, con seguridad, toda su familia supuso que había sido feliz en la playa. Otra acusación reiterada es la de ser contradictorio: en lo personal, en lo social, en lo religioso; lo acusa de trato despótico con él y con los empleados de la tienda, u aunque da ejemplos desagradables, el lector ve, sobre todo, a un hombre directo (no más que otros) empeñado en sacar adelante a su familia en una situación difícil. Lo ofende que su padre recuerde las privaciones de su infancia, como si la mención de los esfuerzos por superarlas escondiera una demanda profesión, cuando seguramente un hombre hecho a sí mismo no sentía sino orgullo por haberle dado a su hijo, no sólo una profesión, sino la libertad de optar [...]" SYLVESTER, Santiago. "El padre de Kafka" in *Cuadernos Hispanoamericanos* 592, dir. Blas Matamora, Salamanca: Varona, octubre de 1999, pp.122-123.

iniciada pelo pai(...)"⁴⁶. Entretanto, com toda a intimidação e temor provocados do pai, tal como o papel subjetivo e poético da mãe em colocá-lo frontalmente em oposição ao lugar paterno (inflexibilidade, distância, a Lei do discurso), fazendo de Kafka um menino fisicamente débil e melancólico, de "sensibilidade doentia e imaginação exaltada", o escritor herdará, do pai, ao menos alguma coisa além do nome próprio, segundo Guimarães, "a fortaleza das convicções próprias". Como explicará Sylvester, a revolta de Kafka, na pulsão da morte do pai, é dirigida mais ao lugar da figura paterna do que ao próprio pai pessoal, onde o que está em jogo é o pai enquanto predecessor, enquanto representação de um pecado original que se redobra no filho.

El largo meandro circular, implacable, que es la *Carta al Padre*, hace de la maraña un método difícil de desentrañar; de la prueba de indicios, una demostración; y concluye poniendo en el lugar del acusado, no ya Herрман Kafka, sino al padre genérico, a la figura paterna en sí, que es condenable por serlo, por representar la ley, el límite el modelo y finalmente el poder.⁴⁷

É contra o infalível e assombroso poderio paterno que o filho, em sua afasia, em sua volubilidade, sai das sombras e faz nascer o fortuito perigo. Torna-se ele mesmo o terrível, formidável, aniquilamento de quem o originou, atreve-se contra quem o pariu, e sem convencionalismos, paratopicamente, a fobia do pai, do Sobre-nome, a repugnância de seu nome impróprio é reduzida a pó. No entanto, a partir do próprio medo, o filho descreve o pai - audaz, interior, portanto um destemido, desaforado - a criatura escreve o próprio criador, atravessa, monopoliza a existência do seu genitor, fixa a ontologia, a coragem da origem, o medo da origem, sua própria origem (já originada pelo pai). O texto dá-se neste arrojo periclitante, inesgotável: é o pai do pai. A escritura é petulância. Parricídio fomentado por uma primordial afasia, agonia, um rato esmagado no caminho, uma indefinição de um topos, de um nome próprio, o perigo Kafka.

A RESPEITO DESSE LUGAR PERIGOSO

Mas, e se se quer trabalhar a questão do nome próprio, como ficaria, como ficará, a instância deste próprio nome que assinará tudo o que apareceu e ainda está para aparecer? Como ficará a questão deste nome aqui-agora, esse cão e esse lobo que vêm a ser também

⁴⁶ Ver o prefácio de KAFKA, Franz, *O Castelo*, São Paulo: Edições Tema, 1980.

⁴⁷ SYLVESTER, Santiago. "El padre de Kafka" in *Cuadernos Hispanoamericanos* 592, dir. Blas Matamora, Salamanca: Varona, octubre de 1999, p.123.

esse "eu" que questiona o nome, que acredita, com Blanchot, "no aparecimento quando tudo desaparece"? Quando o nome caminha e se encaminha ao que lhe é próprio, no instante em que é desencaminhado da amizade consigo próprio... Se o amigo está buscando a si próprio, e essa busca é girar-se atrás de si mesmo como quem persegue um rival, o que ocorre aí? Quando a escrita, a palavra, ela mesma impulsa-nos para frente, cavalga-nos sobre sua cadência, pois ela pulsa, e não há impulso? O cão correndo atrás do próprio rabo, outra metáfora blanchotiana:

- O centro permite encontrar e girar, mas o centro não se encontra, A busca seria, talvez, esta busca temerária que sempre quer atingir o centro, ao invés de contentar-se em agir respondendo à sua referência?
- Conclusão um tanto precipitada. É verdade que o movimento circular da busca parece o do cachorro que, acredita cercar a presa imóvel e ameaçadora, quando apenas mantém-se sob o fascínio do centro que o atrai.
- O centro, como centro, é sempre salvo.
- A busca seria então da mesma espécie que o erro. Errar é voltar e retornar, abandonar-se à magia do desvio. O desencaminhado, aquele que saiu da proteção do centro, gira em torno de si mesmo, entregue ao centro e não mais cuidado por ele.⁴⁸

"Salvo o nome". Revelou-se a fraqueza de estar temeroso, enfim, devido a ansiedade desse *topos*, de uma percepção central⁴⁹, sua singular densidade expressiva, que quer nascer a propósito do nome próprio, no horizonte da autoria literária, esses problemas todos... É que, antes e desde já, há uma fala desfazendo-se dele, paradoxal, por não achá-lo, simultaneamente à aparição de suas primeiras silhuetas. Sim, pois não há chances de objetar a vereda fundamental de novos e novos simulacros dessa ansiedade, sejam eles teoremas vazios, ou extra-vazantes, sejam eles tecidos discursivos bem "linhados", ou puramente dados à

⁴⁸ Id. Ibid. p.64.

⁴⁹ Derrida não se refere propriamente a um "não-centro", como questiona Serge Doubrovsky, na discussão sobre a conferência "Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas" (exposta num simpósio sobre o Estruturalismo realizado, em 1966, pelo Centro de Humanidades da Universidade John Hopkins - EUA). Veja-se o que Derrida replica a Doubrovsky: "[...] Em primeiro lugar, eu não disse que não houve um centro, que podíamos passar sem centro. Acredito que o centro é uma função, não um ser - uma realidade, mas uma função. E essa função é absolutamente indispensável. O sujeito é absolutamente indispensável. Eu não destruo o sujeito; situo-o. Isto é, acho que num determinado nível, tanto da experiência quanto do discurso filosófico e científico, não se pode passar sem a noção de sujeito. É uma questão de saber de onde ele vêm e como funciona. Portanto, mantenho o conceito de centro que, como expliquei, é indispensável, bem como o de sujeito, e todo o sistema de conceitos ao qual o senhor se referiu. Já que o senhor mencionou a intencionalidade, procuro simplesmente ver os que estão fundando o movimento de intencionalidade. Quanto à percepção, tempo houve em que me pareceu uma conservação necessária. Eu era simplesmente conservador. Agora não sei o que seja percepção e não acredito que exista algo como a percepção. Percepção é precisamente um conceito, um conceito de uma intuição ou de um dado originário da própria coisa, presente no seu significado, independentemente da linguagem, do sistema de referências. E acho que a percepção está em relação de interdependência com o conceito de origem e de centro, e, conseqüentemente, qualquer ataque à Metafísica de que falei incide também sobre o próprio conceito de percepção. Não creio que exista percepção. [...]" DERRIDA, Jacques. "Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas" in *A controvérsia estruturalista. As linguagens da crítica e as ciências do homem*, trad. Carlos Alberto Vogt e Clarice Sabóia Madureira. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 283, 284.

tagarelice (*babel*, em francês), como vem a ser um outro receio, que ainda mais deveria ter sido inconfessável, preservado em sua quietude.

Palabra densa, encerrada en su propia ansiedad, que nos interpela e impulsa hacia delante, de manera que a veces parece unir poesía y moral y decirnos lo que se espera de nosotros, pero que es ella para sí misma esa conminación que es la forma de todo comienzo. Toda palavra originaria, aunque sea el movimiento más dulce y secreto, es, porque nos antecede infinitamente, lo que estremece y lo que más nos exige: como el más tierno despertar del día en que se declara toda la violencia de una primera claridad, y como la palabra oracular que nada dicta, que no obliga en nada, que ni habla incluso, pero que hace de este silencio el dedo imperiosamente dirigido hacia lo desconocido⁵⁰

Mas, tampouco foi inspirado algo primordial e alguma coisa já está dita. E não era para que boa parte do desenvolvimento de um assunto fosse meramente a derrapagem numa contradição, a lânguida prega de um adorno, uma pluma pesada. Pois se falava, há muitas páginas, de um leque imaginado de oportunidades de começar, um leque que se afiguraria de antemão, *a priori*, ao vencer o medo ancestral de subir a Torre. Um leque abanado e guiado por aquela mão de que instruiu Blanchot, sublimemente. Os céus de *Babel*, ou *bavel*, em hebraico: Confusão (ou: "cidade de Deus")⁵¹. O desembaraço do nome próprio fundamental, porém impronunciável, a tradução impossível... operar, aí, devolvendo à expectativa e fazendo frutificar ao menos um limiar, uma borda, de sentido. "*Pas de sens*"⁵²: para tanto, portanto, escolher. Nomear, retardadamente, um lugar de estréia a tudo isso.

⁵⁰ BLANCHOT, Maurice. *La Bestia de Lascaux. El último en hablar*, trad. Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Tecnos, 1999, p.36.

⁵¹ O que quer dizer o nome próprio "Babel"? Em *Torres de Babel*, Derrida lembra o artigo de Voltaire chamado "Babel", constante no seu *Diccionario Filosófico*. Voltaire se questionará, em parte, o porquê de constar, na Gênese, o significado de Babel como confusão, sendo que *Ba*, nas línguas orientais significa pai, e *Bel* quer dizer Deus. Todavia, Voltaire não contestará, em suma, a relação com o sentido de 'confusão'. Derrida, de modo brilhante, então, preenderá seu interesse nos dois sentidos da palavra confusão desdobrados por Voltaire, e, principalmente, no nome Babel como um próprio/comum, no querer-dizer o nome de Deus como nome do pai. A instauração de uma confusão, de um patrimônio original, um nome próprio, mas também a transformação de um espaço de entendimentos num espaço de incompreensão total, de morte do próprio, onde ninguém mais pode se entender. Veja-se: "[...] A ironia tranqüila de Voltaire quer dizer que Babel quer dizer: não é apenas um nome próprio, a referência de um significante puro e um real singular - e a esse título intraduzível -, mas um nome comum relacionado à generalidade de um sentido. Esse nome comum *quer-dizer*, não somente a confusão, mesmo que 'confusão' tenha ao menos dois sentidos, e Voltaire está atento a isso: à confusão das línguas mas também ao estado de confusão no qual se encontram os arquitetos diante da estrutura interrompida, se bem que uma certa confusão já tenha começado a afetar os dois sentidos da palavra 'confusão'. A significação de 'confusão' é confusa, ao menos dupla. Mas Voltaire sugere ainda outra coisa: Babel não quer dizer apenas confusão no duplo sentido dessa palavra, mas também o nome do pai, mais precisamente e mais comumente o nome de Deus como nome do pai. A cidade carregaria o nome de Deus o pai e do pai da cidade que se chama confusão. Deus, o Deus teria marcado com seu patrimônio um espaço comunitário, essa cidade onde não se pode mais se entender. E não se pode mais se entender quando há apenas o nome próprio, e não se pode mais se entender quando não há mais que o nome próprio [...]" (DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*, trad. Junia Barreto, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. pp.12-14.) Régis Debray, em *Deus: um itinerário*, dirá que "Deus joga tudo ou nada [...]", também definirá Babel como "porta de Deus", e incluirá uma gravura que relacionará a torre de Babel com a "zigurate de Khorsabad", do século VIII a.C. (Ver DEBRAY, Régis. *Deus, um itinerário. Material para a história do Eterno ocidente*, trad. Jônatas Batista Neto, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp.128 e 129.)

⁵² "Pas": ao mesmo tempo a "impossibilidade" e um "passo" de sentido. Ver: DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*, trad. Junia Barreto, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.70.

Nomear? Cair, portanto, desde já, na velha operação de acordar a mudez adormecida nas coisas, fazê-las falar (a metamorfose secreta). Seguro de uma voz, inverter tal silenciamento tímido e colocá-lo no curso das similitudes, no palco do desdobramento infinito das semelhanças, a lei bailarina do nome de cada coisa própria e de cada um, propriamente. Como é, afinal, que se assina? Ou, a perplexidade mais apropriada, mais pontual, de Clarice: "Como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa?". Ela mesma responderá, do modo mais singelo possível, "escrevendo"⁵³.

Escrever, falar, nomear, circular, dançar... Aquele memorável dito nietzscheano, "é uma bela loucura: falar. Com isso, o homem dança sobre e por cima de todas as coisas". Em meio a essa dança do nomear, em meio às rochas, é notável que algo se espreguiça, pois vai levantar-se como que saído de uma camada de sono. Entre o cão e o lobo, alguma coisa permanecerá (no ardor de sempre, veemente e enigmática), falando antes do mundo, solar, cada vez que se quer ir em busca do nome oculto, do nome próprio, restituí-lo à dureza de seu "lugar acordado", em nome desse lugar, desse lugar forasteiro, perigoso. Se há um nome perigoso, o nome de alguém que se orgulha do perigo, esse nome é "Foucault". Sua avassaladora aventura, o seu gesto de escritura, em seu valor de perigo, em jogo jogado, não sabia como premeditar um fim, sua assinatura não sonhava ser nome próprio como ponto final, conclusivo, tópico, puramente desalienante, de cada pesquisa⁵⁴. Sobre si mesmo como um homem perigoso para certo modo de intelectualidade, Foucault, com certo gozo, confessa um poderoso orgulho, "*me siento muy orgulloso de que algunos piensen que soy un peligro para la salud intelectual de los estudiantes (...) soy un hombre peligroso*"⁵⁵.

Kafka, por seu lado, sustenta uma escritura como gozo e também como perigo presente não só em seu modo de escrever, como na relação inimiga com seu pai, a renegação

⁵³ " [...] Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como se escreve. E se não soasse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras, eu escolheria um amigo escritor e lhe perguntaria: como é que se escreve?/ Porque, realmente, como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa? e que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranqüilo?/Sei que a resposta, por mais que intrigue, é a única: escrevendo. Sou a pessoa que mais se surpreende de escrever. E ainda não me habituei a que me chamem de escritora. Porque fora das horas em que escrevo, não sei absolutamente escrever. Será que escrever não é um ofício? Não há aprendizagem então? o que é? Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: eu sei como se escreve. [...]" LISPECTOR, Clarice. "Como é que se escreve?" in *A descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 156.

⁵⁴ Quando, uma vez, lhe questionam a definição de um *topos* para seu trabalho, historiador?, marxista?, filósofo?, Foucault responderá: "[...] *No creo que sea necesario saber exactamente lo que soy. En la vida y en trabajo lo más interesante es convertirse en algo que no se era al principio. Si se supiera al emprezar un libro lo que se iba a decir al final, ¿cree usted que se tendría el valor para escribirlo? Lo que es verdad de la escritura y de la relación amorosa también es verdad de la vida. El juego merece la pena en la medida en que no se sabe cómo va a terminar [...]*". (FOUCAULT, Michel. "Verdad, Individuo y Poder" in *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, trad. espanhol de Mercedes Allendesalazar, Barcelona: Paidós/I.C.E.-U.A.B., 2000, p.142.).

⁵⁵ Id.Ibid., p.147.

do nome próprio do pai. A escritura como gozo e sofrimento, como uma excêntrica convulsão, como que possuída pelo mal, e onde, mais que isso, o bem e o mal, a escrita e o pai, se cruzam. A escritura como dimensão atópica, em Kafka, como armadilha biográfica que, ao reconciliar o fora e o dentro, está exercendo um campo de forças que drena, como um algodão, e, ao mesmo tempo, aprofunda, como uma lâmina, a ferida de Kafka... a ferida, o perigo-Kafka.

Mediante la escritura, el excéntrico Kafka - que se sentía un forastero en un mundo enigmático - lograba reconciliar lo interior con lo exterior, lo subjetivo con lo objetivo y comunicable, lo que equivalía a romper, siquiera por momentos, el paralizante aislamiento que le había torturado desde la niñez.

Las experiencias que habían determinado su visión del mundo habían sido muy dolorosas. Ahora, sin embargo, al expresar esa visión, sufría, *gozaba*. Y el gozo fue la trampa en que cayó Kafka, de forma tan irremediable que cuando quiso salir no pudo de ninguna manera. Creyó que gozando de la escritura se libertaría de la angustia. La escritura serviría, pues, a un fin más terapéutico que testimonial, concibiéndose la esperanza de que, en último término, sería posible la reconciliación con la existencia - es decir, la curación. (...) En realidad - esa era la trampa -, la escritura no curaba su herida, la drenaba momentáneamente y, al mismo tiempo, la profundizaba⁵⁶

Com a loucura do que é ouvido, dança-se sobre as coisas: nas pausas, em cada mínima e breve respiração, em cada ainda não nomear, no hesitante preparo da próxima palavra, da próxima entrelinha, a fala errante, a vez da neutralidade, o vazio do logo poder-dizer. Tudo isso murmura, enlouquece o "eu". Tudo isso fala para não morrer, mas, igual e incoercivelmente, afirma-se, no silêncio. Distende-se a linguagem ao infinito.

⁵⁶ ALARCÓN, Tina de, "En Torno a Kafka y su proceso" in KAFKA, Franz, *El Proceso*, trad. Tina de Alarcón, Madrid: Edimat Libros, 1999, p.7.

CAPÍTULO III

Falar para não morrer
O nome negado de Foucault
Ultrajar Michelle
Convulsões
A hóstia cuspidada e a nuvem fechada
Um ferimento sem nome
Luzente descontinuidade
Téia dos hífen. (Foucault e Fournier)

"Nunca escrevi senão ficções...! Mas nunca a ficção produziu, tanto, verdade e realidade.
Como poderíamos contar a grande ficção de Foucault?"

Gilles Deleuze, *Foucault*

O modo como Michel Foucault desdobra-se é, na realidade, redobramento. Ele move e comove, proliferando os nomes de Blanchot e Kafka, e também repousa neles, os nomes dos primeiros capítulos desta tese. Foucault renega a paternidade por meio da modificação do seu nome próprio de batismo. Mas igualmente é o pai de seus textos. Se antes estudamos a “Carta ao Pai” de Kafka, agora vemos a de Daniel Link e, afinal, de que maneira profana o nome próprio de Foucault. Esse percurso conduz aos estudos foucaultianos das convulsões e o surgimento histórico do confessional. Igualmente a feiticeira Blimunda, de José Saramago, é trazida à inquirição. No final, a roda de temas fecha-se retomando o caso do nome de Foucault, mais especificamente o “hífen” renegado pelo filósofo.

FALAR PARA NÃO MORRER

Possuirá, o texto "A Linguagem ao Infinito"¹, de outono de 63, um topos inicial? Ao menos possui um ponto de partida. Trata-se das palavras de Maurice Blanchot: "Escrever para não morrer". Mas acrescenta-se "ou talvez mesmo *Falar* para não morrer". Qual seria a importância deste acréscimo: "falar"? Porque não se começou o texto simplesmente dizendo-se "escrever para não morrer: uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala"? Quem sabe o acréscimo tem uma relevância futura, talvez ele não quer, utopicamente, simbolizar tanto a incompletude das primeiras palavras, que tocam o valor da escrita, como se ainda não dissessem tudo, mas principalmente botar em cena uma relação com a fala. Tal relação inicial entre fala e escrita será estrategicamente retomada adiante ao definir o signo como uma invenção que possibilitou o elo da fala com a continuidade, entretanto, tendo sido um aparecimento ontologicamente visível, justamente porque a fala não queria morrer.

Quer dizer, ao acrescentar ao que disse Blanchot, Foucault criou a condição pós-utópica de tomar o aspecto semiológico original de que haveria uma linguagem se articulando atrás e para além dela mesma. Ou seja, um caminho duplo, uma "dobra originária", em suas palavras. Caminho duplo este, que, em 66, lhe interessa em "As palavras e as coisas"², quando após explicar o sistema de assinalações e semelhanças, na *epistémê* do séc XVI, fala-se da Lei confiada às Tabuas, onde simbolicamente a escrita precede a fala, na natureza e no saber dos homens.

Em 67, o caminho duplo é outra vez percorrido, na mesa redonda "Nietzsche, Freud, Marx"³, entretanto pelo viés arqueológico da mudança dos sistemas de interpretação no séc XVI ao séc XIX. A escrita foucaultiana, nesta ocasião, é muito diferente, pois a preocupação está principalmente em avivar o surgimento do jogo da negatividade do signo no séc XIX. No entanto, Foucault evidencia a dupla suspeita que formam esta "dobra originária" resistente no essencialismo da escrita. Em síntese: primeira suspeita: a linguagem não diz o que diz; segunda suspeita: há outra coisa que diz.

De todo modo, "escrever" ou "falar" para não morrer: eis a questão propulsora. Mas o texto não apenas parte destas palavras, como, nesta operação de desdobramento, as aplica

¹ FOUCAULT, Michel. "A Linguagem ao Infinito" in *Michel Foucault. Estética e Pintura, Música e Cinema*, org. Manuel Barros da Motta. Forense Universitária. (*Tel Que*, n 15, outono de 1963, ps. 44-53.)

² FOUCAULT, Michel. "A prosa do mundo" in *As Palavras e as Coisas*, trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 55.

³ FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, Freud, Marx" in *Arqueologia das Ciências e História dos sistemas de Pensamento*, org. Manuel Barros da Motta, Forense Universitária. ('Nietzsche, Freud, Marx', Cahiers de Royaumont, t. VI, Paris, Ed. de Minut, 1967, Nietzsche. ps. 183 -200. Colóquio de Royaumont, julho de 1964.)

novamente um processo de dobra, as redobra. Ou seja, as duplica, com todo efeito de jogo de espelhos ao infinito, que Foucault mesmo teria como argumento inicial. Primeiro, temos a representação literária desta relação dupla entre o relato do relato como fuga do infortúnio e, simultaneamente, os infortúnios como uma dádiva divina que marca o próprio começo da linguagem. Depois, isto se configura reduplicando-se, ao longo do texto, nas seguintes imagens: a de Ulisses que foge da morte através do canto de seus infortúnios; a história borgeana do escritor condenado ao fuzilamento que, ao levar a cabo sua obra, cria um "labirinto visível de repetição"; a carta de Suzanne, de "La Religieuse" (de Diderot), cuja história conta a própria carta; o inseto de Kafka; Dom Quixote; a obra de Sade; e o inevitável episódio narrado por Shehrazade.

Em certo momento, o texto conta-nos que, diferentemente do ideograma, a escrita alfabética ocidental, por si mesma, engloba uma espécie de duplicação, no sentido de remeter o símbolo grafado aos elementos fonéticos que o significam, e, não propriamente ao sentido mesmo. Então o espaço desenrolado neste texto encontra-se igualmente implicado no efeito natural de dobramento. Foucault assume consciência disto, não apenas porque toca constantemente em tal assunto, mas, de certo modo, quando ainda mais insiste numa densidade incessante: uma vez que a idéia de dobra (*pli*) parece ser, não tão somente o seu instrumental, como também, um efeito conjunto de dispêndio e de acúmulo perseguido pelo próprio Foucault. Em outras palavras, ao mostrar a "configuração do espelho ao infinito contra a parede negra da morte" como um estatuto dilemático de toda linguagem escrita, Foucault não apenas defende isto como "coisa" a falar, algo a se entender por suas palavras, como aparentemente o seu próprio modo de dizer desdobra-se como *redobramento*.

Vejamos, por exemplo, que Foucault começa com palavras de Blanchot e, após reduplicá-las com uma série de cenas literárias, de certa maneira, não deixa de finalizar com elas mesmas, quando explica o paradoxo da biblioteca, a transição da ordem do livro no espírito retórico⁴, onde o livro, antes espaço que adquire figura, agora, é lugar dos lugares do

⁴ Gérard Genette, em *Figuras*, explica que teóricos como Domarion (lendo La Fontaine) e Fontanier (lendo Boileau) utilizavam da *Retórica (Rhétorique)* para produzir uma diferença entre o *sentido* e o *jeito de exprimi-lo*. Deste modo, postulavam uma possibilidade de tradução da linguagem metafórica para um suposto código simples (Assim, o verso de La Fontaine "sobre as asas do tempo a tristeza voa", é traduzido por Domarion por *o sofrimento não dura sempre*. E sobre a frase de Boileau "o sofrimento monta na garupa e galopa com ele" há uma significação dada por Fontanier: *ele monta o cavalo com seu sofrimento e não o esquece ao galopar*.) Haveria, portanto, um espaço, chamado de *figura*, entre o que o poeta escreveu (linguagem real, estilo figurado, "enfeitado") e o que ele pensou (linguagem virtual, estilo simples, "grau-zero do signo"). Entretanto, Genette mostra que o paradoxo da retórica está nesta definição de figura que é quase tautológica, mas não totalmente, pois coloca o "ser" da figura no fato de "ter" uma figura, ou seja, uma forma. O último grande retórico francês, Fontanier, esclareceu essa controvérsia levantando contra Dumarsais a questão da *catacrese*. A catacrese (ex: pé da mesa, folha de papel) é um tropo forçado, imposto pela necessidade, pela falta da palavra adequada. A catacrese é uma metáfora forçada pois a palavra exata não existe, mesmo sendo a palavra pé, em "pé da mesa", uma palavra primitivamente reservada ao corpo humano, não se pode comparar, no caso da catacrese, com outra, não há como traduzi-la para uma forma simples. Fugindo desta postura da literatura como uma ordem baseada na ambigüidade dos signos, Bachelard, por exemplo,

próprio livro, lugar de consumo de todos os livros. Se a instauração lingüística da possibilidade da morte subsiste, tal como a fala articula sua fuga, então, estabelece-se uma ordem biface, ambivalente. Esta ordem dupla termina com a descrição do caso da Retórica e da biblioteca, onde a palavra desaparece e o livro morre, porque está duplicado como a figura de si mesmo, serializado, dentro de uma pressuposição formal de ordem. (O ato de tomar um livro da estante da biblioteca será um ato de agressão a ela, de "terror", visto que se elimina a sua ordem⁵, sua forma, até então pacífica entre outros livros?)

Foucault começa com as palavras que relacionam escrita e morte e menos as prolonga, produz próteses, do que as prolifera, as faz murmurar, as persegue no jogo do duplo. Mas terá ele simplesmente lançado-se neste movimento, neste transe, de tornear Blanchot, com as ferramentas de imagens literárias que vão desde *As mil e uma noites* à economia e transparência dos romances de terror, para ter encontrado o que o outro precisamente já encontrara? Para responder sobre esta infinitude de um Foucault-giratório que encontra o já encontrado, seria, quem sabe, interessante relacionar a proposta de "A linguagem ao Infinito" com um fragmento de Blanchot do livro "A conversa Infinita":

-Lembro-me que a primeira significação da palavra encontrar não é de forma alguma encontrar, no sentido do resultado prático ou científico. Encontrar é tornear, dar a volta, rodear. Encontrar um canto é tornear o movimento melódico, fazê-lo girar. Aqui não existe nenhuma idéia de finalidade, ainda menos de parada. Encontrar é quase a mesma palavra que buscar, que diz "dar a volta em".

- Encontrar, buscar, girar, ir em volta: sim, são palavras indicando movimentos, mas sempre circulares. Como se o sentido da busca fosse necessariamente um giro. Encontrar inscreve-se nesta grande 'abóbada' celeste que nos deu os primeiro modelos do movimento imóvel. Encontrar é buscar a relação ao centro, que é o próprio inencontrável.⁶

Ou seja, Foucault menos nos explica algo que parte de Blanchot, do que opera um fenômeno superior de rotação informe, de giro, de disseminação, de abóbada, por sobre suas palavras - entre aspas - "primordiais". Foucault não apenas fala, como ensina, assim, circulando sobre um centro inencontrável (a questão do duplo) que também é círculo, que a

insiste em centrar o olhar fenomenológico como o único válido para a compreensão do espaço poético. Sempre que encaramos "o autor quer dizer", "poderia ter dito", perigamos assemelharmo-nos ao antigo espírito retórico que concebe uma duplicidade entre o signo virtual e o literal. No entanto, a fenomenologia, no intento de driblar a retórica, obviamente ainda não chega aos modos de compreensão da relação entre linguagem e infinito alcançados pelos textos de Foucault e Blanchot. Pode-se ver melhor o assunto em: GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, pp. 205-222.

⁵ Não esqueçamos da ordem hexagonal da "Biblioteca de Babel" borgeana: "[...] A biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajor atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem numa mesma ordem (que, reiterada, seria uma Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança [...]" BORGES, Jorge Luis, "A biblioteca de Babel" in *Ficções*, trad. Carlos Nejar, São Paulo: Globo, 1997, p.92.

⁶ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita. A palavra plural (palavra de escrita)*, trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001, pp.63,64.

linguagem narra a si mesma. Portanto, veja-se que no capítulo "O círculo" de *O espaço Literário*, Blanchot parece disseminar-se, por sua vez, em torno do que diz Kafka, autor que, neste texto de Foucault, surge apenas como ilustração: "Escrever para poder morrer - morrer para poder escrever."(p.90). Sobre estas palavras de Kafka, Blanchot circula:

... se Kafka caminha na direção do poder de morrer através da obra que escreve, isso significa que a própria obra é uma experiência da morte da qual parece ser imprescindível dispor previamente a fim de se chegar à obra e, pela obra, à morte. Mas pode-se também pressentir que o movimento que na obra é aproximação, espaço e uso da morte, não constitui, de modo algum, o mesmo movimento que conduziria o escritor à *possibilidade* de morrer. Pode-se até supor que as relações tão estranhas do artista e da obra, essas relações que fazem depender a obra daquele que só é possível no seio da obra, uma tal anomalia provém dessa experiência que subverte as formas do tempo, mas, ainda mais profundamente, provém de sua ambigüidade, de seu duplo aspecto de que Kafka exprime com excessiva simplicidade nas frases que lhe tomamos: "Escrever para poder morrer - morrer para poder escrever": palavras que nos encerram em sua exigência circular, que nos obrigam a partir daquilo que queremos encontrar, buscar apenas o ponto de partida, a fazer assim desse ponto algo que só nos aproximamos distanciando-nos dele, mas que autorizam também esta esperança: onde se anuncia o interminável, a de apreender, a de fazer surgir o término.⁷

Numa análise muito complexa, chamada "Kafka: por uma literatura menor"⁸, no capítulo oito ("Blocos, séries, intensidades"), Deleuze e Guattari já identificaram a escritura de Kafka como uma instância onde o infinito, o limitado e o descontínuo acabam por ocupar o mesmo lado. Em torno de uma "lei transcendente desconhecida", Kafka acabaria girando, por sua vez. Em outro texto também de Deleuze, chamado "um novo arquivista" do livro "Foucault", estuda-se, desta vez, a topologia dos enunciados a partir do filósofo. Deleuze refere-se a Foucault como o determinador de um novo paradigma e o aproxima de Blanchot.

Foucault junta-se a Blanchot, que denuncia toda 'personologia' lingüística e situa os lugares do sujeito na espessura de um murmúrio anônimo. É no murmúrio anônimo sem começo nem fim que Foucault pretende se estabelecer, no lugar que os enunciados lhe reservam. E talvez sejam esses os enunciados mais comoventes de Foucault⁹.

"A linguagem ao infinito" não é portanto um desejo de continuação de uma frase blanchotiana, "Escrever para não morrer", nem a continuação de seu acréscimo, "Falar para

⁷ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.90

⁸ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Kafka. Por uma literatura menor*, trad. Júlio Castañon Guimarães, Imago: Rio de Janeiro, 1977.

⁹ DELEUZE, Gilles. "Um novo arquivista. Arqueologia do saber" in *Foucault*, p. 19.

não morrer". A continuação que, talvez, se vai para chegar ao ponto de "perda do fôlego", do "momento de calar-se", como bem foi descrito no caso da ingenuidade dos romances de terror no séc XVIII, esse "espaço mortal" de um "dispêndio infinito". Neste sentido, trata-se de um movimento que, pelo contrário, *descontinua* o tempo todo, trazendo exemplos artísticos de um escrever simbólico que se lança ao imaginário duplo, escritas que tematizam a "dobra". Em sua aula inaugural no *collège de France*, em dezembro de 1970, chamada "A ordem do discurso", Foucault fala do "princípio de descontinuidade". Ele não acredita que, para além e abaixo dos princípios de rarefação (autor, comentário) exista uma extensão de falas reprimidas e enunciados contínuos que devemos conceber e atualizar. Não há, portanto, a crença, em Foucault, numa evidência pré-discursiva esperando pelo nosso apuramento de fixação e resgate.

O texto "Linguagem ao Infinito" traduz este princípio da "descontinuidade"¹⁰, (presente em Kafka), e em si mesmo fermenta um esforço de cerimônia da dobra original, é um texto que se faz escutar em sua cintilação quase literária, em sua fuga também, e não se apresenta como audição de uma simples acumulação. É um texto que, ao repousar, neste mesmo instante de repouso, acrescenta. Se ensina algo, o faz no mesmo instante que circula, e se se move o faz na justa medida que *comove*, para usar o verbo de Deleuze quando se refere aos enunciados onde Foucault junta-se a Blanchot, seus enunciados mais comoventes.

O NOME NEGADO DE FOUCAULT

Enunciados comoventes nos despertam uma grande admiração e talvez, com ela, uma inveja. Legitimar um enigma¹¹ que está sob um estranho mau-olhado. Suspender um amuleto que nos proteja de nosso próprio "olhar sobre" (ou, do latim, *invidia*)¹².

¹⁰ Ver mais em: FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*, trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo: Loyola, 1998, p.52

¹¹ Não se poderia falar em "mistério", pois a palavra está amarrada à noção utópica de um real velado, coberto. Então, falamos sim em "enigma", uma verdade que se propõe parcelada, fragmentada, e não como resultado de desvendamento. Ver o termo derridiano "Enigme" em: SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p.28. Interessante essa distinção ensinada pelo professor Raul Antelo: "[...] O enigma é uma verdade parcelada, um brilho que, somado a outro, permite armar ou enunciar um *continuum* plural e fragmentado. Já o mistério alude a um todo coberto, velado. No mistério a imagem do véu nos separa do objeto e nos remete, imediatamente, ao longínquo, quando o enigma, pelo contrário, nos fala de uma distância no interior da própria representação [...]" ANTELO, Raul. "Per speculum in arnigmatae: construção de identidades culturais nas ficções de interpretação nacional" in *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001, p.43.

¹² O mau-olhado é um quebranto, um esfacelamento, um olhar cuja força debilitadora, devoradora, provém da dimensão da feitiçaria, provoca sequidão. Conforme Francis Huxley, "[...] O mau-olhado é um olhar de admiração que seca o objeto a que se dirige, porque é cheio de inveja". (HUXLEY, Francis, *O Sagrado e o Profano. Duas faces da mesma moeda*, trad. Raul José de Sal Barbosa, Rio de Janeiro: Primor, 1977, p.53.)



Fig. 10. "Olho contra mal olhado."
Amuleto encontrado no oriente médio. [*O Sagrado e o Profano*, p.53]

Como? Se já desponta, propriamente com a escrita, a margem autoral de um texto embaraçado, pressentindo e (mau)olhando a questão do nome de autor... se se faz, dessa maldade do olhado, a expressão de uma cadeia de nomes ilegítimos, desde si mesmo. É preciso livrar-se de qualquer feitiçaria que faça murchar a escritura. Poderíamos começar escolhendo o nome de um autor, extremamente necessário. Um autor de cunho híbrido, cujo pensamento se inscreve nos mais diversos campos reflexivos. Confortar-nos-íamos, meramente, com as forças protetoras deste sobrenome: Foucault.

Depuis une génération l'étude des noms d'auteur représente une sorte de tabou dans la critique littéraire. Une des raisons pour la création de ce tabou a bizarrement été l'assimilation considérable de l'article de Michel Foucault 'Qu'est-ce qu'un auteur?'¹³

Ou, ainda, uma vez que o drama é estabelecer um princípio, seria viável desviar para um exame analítico discursivo, detendo a atenção no nome que esse autor tinha quando começava, quando nem mesmo tinha uma assinatura histórica. Paul-Michel Foucault. Assim, estaria-se presentificando um *topos* inicial mais protegido, uma tática mais segura, pelo fato de que se apresentaria o objeto como suporte do discurso, e vice-versa. Iniciar o estudo dos nomes de autor, a partir da reconhecida teoria de Foucault, mas botando em pauta o próprio nome deste autor, significaria tentar criar um anel metodológico onde a origem do estudo (teoria original) se disseminaria no próprio objeto (sua passividade). Seria seqüestrar a obrigatoriedade de restituição da verdade do objeto através da teoria, uma vez que a teoria

¹³ BUCH-JEPSEN, Niels. "Le Nom propre et le propre auteur. Qu'est-ce qu'une 'fonction-auteur?'" in *Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?* (org. Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric Regard), Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001, p.49.

(entenda-se também "crítica", "interpretação", "decodificação"...), como tal movimento, seria colocada numa circunstância de inoperância, nesse sentido, formulando um início de estudo. Não implicaria nas mesmas características de uma simples biografia de Foucault, que estaria a enfatizar o seu nome próprio, pois, sendo uma tese a respeito do assunto, a tática epistemológica passaria a ser ex/tática. Elaborar, então, a própria emboscada para a solidão do *topos*, a armadilha dentada, procurando investir numa dobra, numa ruga, com o dentro/fora do objeto olhado. (Lembremos, *en passant*, os estudos de Deleuze, quando esboça um "diagrama de Foucault"¹⁴).

Portanto: Paul-Michel Foucault. Note-se o "Paul": não o mesmo nome do sujeito que, bem dizer, definiu o modo moderno (e cheio de fendas) de encarar o problema da função-autor, a partir da investigação dos nomes próprios. E sim, mais longe, o nome de batismo que esse filósofo recebeu, em 1926, e que com ele ficou, até completar seus dezessete anos e decidir por extrair o "Paul" da estrutura de seu nome próprio (aquele "Paul", talvez, também um "mau-olhado"). Após suas primeiras leituras de Hegel, Marx e Freud, o adolescente Michel Foucault resolvia, então, quebrar a tradição de cirurgiões da família e inclinava-se, desde a alteração de seu nome, para um caminho distinto de seu avô e, principalmente, de seu pai (Paul Foucault). A psicóloga Marisa Faermann Eizirik, no final de um livro que se lança na apreensão da linha básica de pensamento do autor, faz um breve percurso biográfico/intelectual de Foucault, que inicia deste modo:

1926 - 15 de outubro, nasce em Poitiers, com nome de Paul-Michel Foucault. Seu pai, Paul, e seu avô eram cirurgiões. Tem uma irmã mais velha e um irmão mais moço. Apesar da pressão familiar, com 17 anos decide que não seria médico e que também não se chamaria mais Paul, como o pai. Passou pela vida escolar com êxito, enfrentando a experiência extremamente competitiva para o ingresso na *École Normale Supérieure*, em Paris.¹⁵

Entretanto, ao explorar esses dados, não se deseja ressaltar que Foucault desprezava seu pai, a todo pulso, isso não vem ao caso, ou que o pai de Foucault errou ao nomear o filho com o mesmo nome seu, pois ele seria um grande filósofo, no futuro, e não médico. Seria um problema de determinação moral que, justamente, deve-se evitar. Mas, longe de quaisquer romantismos, é interessante pensar isso, a princípio, em virtude de levantar o aspecto que a designação do nome próprio, pelos procedimentos formais, jurídicos, está em cumprimento à Lei predeterminada que obriga um pai a particularizar um indivíduo como sujeito de família,

¹⁴ Ver: DELEUZE, Gilles. "As dobras ou o lado de dentro do pensamento" in *Foucault*, São Paulo: Brasiliense, 1988.

¹⁵ EIZIRIK, Marisa Faermann. *Michel Foucault. Um pensador do presente*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2002, p.139.

sujeito-social. A propósito do funcionamento do nome próprio e desse interesse por Pêcheux, Claudine Haroche explicará que:

O nome próprio, nome determinado por excelência, garantido pela unicidade do sujeito que o designa, é igualmente suscetível de remeter ao indeterminado. Assim, o funcionamento gramatical do nome próprio, longe de ser neutro e estritamente formal, isto é, de estar ao abrigo de toda ideologia, está na realidade intrinsecamente ligado ao funcionamento jurídico.¹⁶

Portanto, a figura paterna que Foucault renegou ao renomar-se foi a que se apregoa numa determinação semântico-enunciativa, aquela cuja gramática está anelada ao funcionamento jurídico, e não precisamente como uma paternidade biológica. Explicando melhor: o que está em causa não é o pai (físico) de Foucault, o pai rejeitado, e, nem mesmo Foucault ele mesmo, mas sim uma paternidade da locução, a "paternidade-enunciadora", que nomeia um nome próprio. Isto tem tudo a ver com a questão da função-sujeito. Pois o pai, no instante que nomeou o filho, era tomado como sujeito da locução do nome próprio do filho, posto que exercia um papel socio-cultural que não podia ser descartado, estava no esquema exemplar de uma "ordem do discurso". E os dispositivos de poderes e desejos dessa ordem jamais poderiam desconfiar que o menininho anônimo se designaria, um dia, Michel Foucault.

ULTRAJAR MICHELLE

Leiamos outra "Carta ao Pai", não a de Kafka, mas a que Daniel Link, professor na Universidade de Buenos Aires, igualmente não entregará ao destinatário. Foi publicada na Argentina, em 2000, mas republicada, dois anos depois, no livro *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trata-se de um conjunto semanal de cartas, que vai de segunda-feira à sábado¹⁷, dirigidas supostamente a Foucault. Motivados pelo curso entre 75 e 76 (*Defender a sociedade*), estes textos ensaiam uma intimidade de correspondência entre o ensaísta e Michel Foucault. Link nomeará Foucault de diversos modos, dia a dia, *Querido Miguelzinho*, *Querido Michel*, *Michelle*, *Miguel Fucó*, etc... buscando, aparentemente, provocar um abalo neste nome próprio tão renomado que é o do filósofo. O interessante é que, nos dois últimos dias, sexta e sábado, voltará a chamar seu destinatário por *Michel Foucault* e, depois, puramente o sobrenome *Foucault*, nos levando a deduzir que, talvez, esse intento de abalo não

¹⁶ HAROCHE, Claudine, "Capítulo 4: Análise crítica dos fundamentos da forma sujeito (de direito)" in *Fazer dizer, querer dizer*, trad. Eni Pulcinelli Orlandi, São Paulo: Editora Hucitec, 1992, pp.203, 204.

¹⁷ Ao propor seis cartas e não escrever uma correspondência no Domingo, é como se se colocasse no lugar da figura do pai, do provedor, de Deus. Foi o Pai quem criou a tudo e descançou no sétimo dia.

se efetivou totalmente, houve uma normalização do nome do autor e uma recristalização do sobrenome. No final, Link falará sobre o consolo, diante da morte do pai, em recordar um grito de batalha: "Que importa quem fala?", lição célebre. Todavia, o que parece ainda mais interessante de ser levado em conta é o nome próprio do próprio Daniel Link, que em nenhum momento assinou as cartas, deixando-as abandonadas de remetente.

Há, portanto, uma negação da firma, um extinguir-se do próprio nome, ao se tentar subverter o nome do pai, criar uma intimidade perfurante ou irônica. Link apaga seu nome das cartas, deixando no final delas apenas um espaço em branco. Esse apagamento, esse branco, do próprio nome, ainda mais se reafirma com a lição aprendida, com e diante de Michel Foucault, "Que importa quem fala?". Quer dizer, poderíamos notar, em contrapartida, que Daniel Link brilhantemente consegue demonstrar o efeito de uma autopunição ligada ao apagamento do próprio nome, quando se dirige ao seu "pai", mesmo que já morto, ausente. (AIDS, atropelamento ou suicídio - fatalidades - Foucault, Barthes ou Deleuze).¹⁸ Podemos afirmar que há, no dizer contra "Foucault" - no maldizer deste nome, na sua profanação, por Link, se se puder falar em maldizer e profanação neste caso - três aspectos relevantes. Logo vamos, aqui, enumerá-los com detalhes.

Primeiro entendamos rapidamente que, ao renegar, na argúcia de diferentes modos, a integridade da aparição do nome "Foucault" como destinatário de sua "carta ao pai", ao mesmo instante em que admite a sua paternidade intelectual, ou seja, assume influência de toda sabedoria assinada sob o nome próprio Foucault, Daniel Link está efetivamente tomado pelas forças do mal. Porém, propõe uma escrita "em estado de convulsão", assim digamos, onde não assume um contrato definitivo com a vontade de maldizê-lo, ao modo daqueles velhos marxistas marginais que o renegaram, como feiticeiros de fenomenologias ortodoxas (mais tarde, por sua vez, queimadas, em praça pública, como magia negra, pelos foucaultianos modernos e os novos revisores). Não defrontamos um mal discípulo, apenas estamos diante de um teórico, um escritor, que momentaneamente sofre de alguns tormentos espirituais¹⁹.

Mas, o primeiro aspecto de que falávamos, entre os três outros, vem a ser uma certa resistência ao nome próprio do pai, através de tentativas blasfemantes contra a unidade deste nome e sobrenome que ele aceitará como um mentor teórico, um mestre, um pai. Referindo-se a "Rolando Barto" e "Miguél Fucó": "(...)Eu era ingênuo então e não conhecia ainda o abismo

¹⁸ Essas cartas apontam para um Foucault intocável. Ver essas cartas em LINK, Daniel, *Como se lê e outras intervenções críticas*, trad. Jorge Wolff, Chapecó: Argos, 2002, pp.43-52. "[...] Agora, meu pai está morto, Roland Barthes foi atropelado por uma caminhonete de uma lavanderia, Deleuze atirou-se por uma janela, e você se aventurou a nos deixar irremediavelmente sós, talvez por ter acreditado que podíamos começar a desenhar os nossos próprios mapas[...]". (p.52)

¹⁹ Não se veja nenhuma crítica nisso. Logo, no outro capítulo, explicaremos melhor a importância desta maneira de Link de renegar o nome próprio do pai Foucault.

da dívida e da gratidão que, para sempre, se interpunha entre vocês e eu. Nenhuma amizade assim é possível. Eu só podia te repetir, usar teus mapas(...)"²⁰. Esse aspecto foge da essencialidade, não visa uma transmaterialidade penetrante, não consta num estudo negativo sobre seu nome. Mas vai, com uma absurda intimidade, abalar o nome próprio "Foucault", blasfemando-o, como se, por uma boca indigna, pudesse ir profanando, incansável e cruelmente, contra um elemento inabalável, bem fechado, que só se ataca neste ritual giratório, praticamente ineficaz. O segundo aspecto que podemos entender seria a tendência para um molde discursivo próximo da confissão, uma simpatia crítica com seu pai, uma situação em que, ao falar com/sobre Foucault, flutua uma suave e irônica aproximação demasiada. Não se profere uma acusação pessoal, ou um grito agudo contra o pai, e sim uma intimidade que sussurra. "(...)Um dia alguém me contou que quando você ia a uma festa, você - que tinha essa cara tão filme de terror classe B - se disfarçava de Carmen Miranda. Ignoro se havia algum fundamento de verdade nessa fofoca, mas teria gostado de te encontrar assim em alguma festa(...)"²¹. O terceiro, e principal, aspecto observado, vem a ser que as correspondências de Link conferem abertura para um espaço de batalha, de orgia conflitante, entre positivo e negativo, entre bem e mal, eliminando uma relação biangular com a vontade maldosa em superar o nome do mestre, ou a maneira sagrada com que seu nome se impõe na intelectualidade, na cultura, do contexto presente. "(...)Que vontade de ter sido teu melhor aluno, que vontade de ter te encontrado (...) Michel, Michel, que vontade de ter estado num canto dessa festas(...)"²². O nome próprio de Link, enquanto escritor, enquanto crítico, apaga-se ante a (des)aparição do sobrenome Foucault.

CONVULSÕES

Daniel Link propõe, em correspondências surdas, uma força de confissão e convulsão, um teatro de pulsões múltiplas e cruzamentos entre o bem e o mal que renegam o nome próprio de sua figura-pai "Foucault". São efeitos de um impulso irresistível que o leva contra qualquer sagrado nome, o faz "cuspir a hóstia". Ocorre um apagamento, um esquecimento, do próprio nome quando deixamos para lá o olhar angélico da criança, do filho, do discípulo, para incorporar o olhar convulsivo de uma aparição maldosa, contra a figura e o nome do pai, do *pater*, do *padre*. Estamos num esquema que remete ao clima de procedimentos

²⁰ LINK, Daniel, *Como se lê e outras intervenções críticas*, trad. Jorge Wolff, Chapecó: Argos, 2002, p.48.

²¹ LINK, Daniel, *Como se lê e outras intervenções críticas*, trad. Jorge Wolff, Chapecó: Argos, 2002, p.46.

²² LINK, Daniel, *Como se lê e outras intervenções críticas*, trad. Jorge Wolff, Chapecó: Argos, 2002, p.47.

anticonvulsivos na dimensão do misticismo religioso, de modo que o nome próprio do pai evoca um triangulamento diabólico, maquiavélico, onde nosso corpo nomeado, filial, está envolvido como receptáculo.

O benevolente, sagrado, nome do pai, constante antes de nós mesmos, vem nos exorcizar do mal da desidentidade, como autoridade vigilante, como a culpabilização do corpo pela carne, como os exames que caracterizam um filtro sutil da análise do discurso de cristianização, fortalecido principalmente no séc. XVII (Foucault falará de dois esquemas: a exaustividade da fala e exclusividade da percepção, o confessor e confessorário). A aparição do sobre-nome deixa de ser uma aparição tangível e, ao mesmo tempo, inacessível, pois, quando almejamos a morte do pai, não revogamos um modo de aparição ingênua qual a aparição da virgem e sim apelamos pela desapareção celeste, ou a aparição do diabo, nos deixamos invadir por um híbrido conchavo maligno, onde, ao mesmo tempo, queremos sair deste estado de insensibilidade, tremores, engasgos, sufocações, estado-possessão. Aspiramos o bem, clamamos pela resistência, porque estamos, fisio-teologicamente convulsivos contra o pai. Mas o nome que se apaga, se oblitera, entra em convulsão, é o nome próprio do filho, do discípulo, do crítico, do remetente das cartas de Link, o nome próprio de escritor, a segunda casta.

Não há nada de clínico em revelar-se contra o nome próprio do pai. Note-se que a convulsão passa a ser um problema clínico, herdada pela medicina, após ter sido palco teatral do fenômeno urbano da possessão (quando a carne fora um objeto de vigilância ritual e discurso analítico eclesiástico, através das leis do confessorário que produzia condições estritas de enunciação e, também, regras de silêncio). Nos explicando Foucault que este vem a se dar como um fenômeno clínico a partir do séc. XIX.

Antes, nos séculos XV e XVI, a Igreja enfrentava um inimigo periférico, que blasfemava contra seu nome: o fenômeno da feitiçaria que ocorria no mundo rural, nas montanhas. Os seus líderes deveriam de ser rigorosamente nomeados, identificados, para que os mecanismos da Inquisição pudessem reprimir, botar fogo nessa relação dual entre diabo e feitiçeira. Não havia, portanto, pensamentos desonestos, sexualidade em polo oposto ao corpo, requerendo um controle detalhado (divisão: nome-do-corpo X carne-nomeada). A mulher da feitiçaria era simplesmente uma má cristã, marginalizada da cidade, que tinha assinado seu nome num horrível contrato perverso, cedido livremente aos controles negros, por meio de um pacto selado onde tornava-se cúmplice do mal, adotando um outro Pai como nome superior, Belzebú, seu novo sobre-nome. Este maldoso pai, de diversos nomes sinistros, oriundo das escuridões negativas à nova plástica da cristianização, por sua vez, usava do

próprio corpo da feiticeira para assinar o seu contrato de tipo jurídico, imprimindo o seu nome próprio específico, uma assinatura do mal, uma marca singular, uma firma, uma mancha, em algum lugar secreto do corpo da feiticeira medieval (666, talvez). A feiticeira não tem nada para confessar, no ponto de vista do catolicismo, seu corpo é meramente o papel, a serviço de um contrato sujo, onde a assinatura sinistra se desdobra. Nem mesmo está insatisfeita com seu nome próprio, ela esconde partes de seu corpo, apaga-se, porque essa assinatura do Mal está nela inscrita como sinal do "beijo no traseiro do bode de sabá"²³, como dirá Foucault.

Mas, nos sécs. XVII e XVIII, Foucault dirá que "a carne é o que se nomeia"²⁴, pois não se entra mais numa idade em que a carne deve ser reduzida ao silêncio, escondida. No entanto, abre-se um período em que a carne, por assim dizer, sussurra, sobre condições estritas de um aparelho do poder-ouvir. Cria-se o aparelho de confissão. O mistério da teologia bruxólica que punha em risco a pureza religiosa, passa, então, a se tornar uma proliferação murmurante, uma espécie enigmática de soberania vertiginosa dos atos sujos que não mais quer provocar uma ruptura radical, transcendente, com a Igreja, mas é por ela assimilada, ao passo que, permanece essencial. O silêncio não é regra, porém, condição de funcionamento da regra sutil de cristianização, de redirecionamento espiritual, de um corpo nomeado.



Fig. 11. "Marc Riboud, Chartres, 1953".
[Deus, um itinerário, 2004, p.357]

²³ FOUCAULT, Michel, "Aula de 26 de fevereiro de 1975" in *Os Anormais*, trad. Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.

²⁴ FOUCAULT, Michel, "Aula de 26 de fevereiro de 1975" in *Os Anormais*, trad. Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.257.

A feiticeira ia aos tribunais da Inquisição, obrigada a revelar seu nome, pois punha em pauta uma resistência aos instrumentos inquisitórios, para depois ser exterminada. A possuída, por seu lado, ao cruzar sob o olhar do confessor, do *padre*, o bem e o mal - tanto uma proteção sacerdotal, quanto toda uma maquinaria maléfica - ao ser um corpo e um nome volatizado por indefinidas forças, punha em pauta uma nova resistência ao Pai, e era obrigada, então, a ir ao confessor. Foucault citará, como exemplo, um nome próprio que nada tem de diabólico, "Joana dos Anjos", mas que consente aos perigos da escuridão, sem travar um pacto total com eles. Num dado momento, ao começar a umectar uma hóstia, Joana dos Anjos refuta o seu valor sagrado e a cospe no rosto do padre Lactante, seu exorcista, mestre e diretor.

No momento em que a religiosa, buscando um apoio no exterior, abre a boca para receber a hóstia, bruscamente o diabo toma seu lugar, ou um dos diabos: é Belzebu. E Belzebu cospe a hóstia da boca da religiosa, que no entanto havia aberto a boca para recebe-la. Do mesmo modo que o discurso do diabo vem a substituir as palavras da prece e da oração. No momento em que a religiosa quer recitar o *Pater*, o diabo responde em seu lugar, com sua própria língua "Eu o amaldiçoô". Mas essas substituições não são substituições sem batalha, sem conflito, sem interferências, sem resistências. No momento em que ela vai receber a hóstia, essa hóstia que ela vai cuspir em seguida, a religiosa leva a mão à garganta, para tentar expulsar da sua garganta o diabo, que está a ponto de cuspir a hóstia que ela está absorvendo. Ou ainda, quando o exorcista quer fazer o demônio confessar o seu nome, isto é, identificá-lo, o demônio responde: "*Esquecí o meu nome, [...] perdi-o lavando roupa*". É todo esse jogo de substituições, de desaparecimentos e de combates que vai caracterizar a cena, a própria plástica da possessão, bem diferente por conseguinte de todos os jogos de ilusão próprios da feitiçaria²⁵

Possuída por uma batalha, um conflito, entre bem e mal, Joana dos Anjos, cujo corpo é receptáculo de um desejo impróprio de renegação do *padre*, do Pai, do corpo de Cristo, do nome próprio, da palavra, divinos, luta contra uma inserção negativa que não confessa o nome próprio. Se revelasse o nome exato, esse demônio interior exporia sua fraqueza, a possibilidade de ser expulso, por meio do chamamento desse nome. Ele não pode revelar seu nome pois não quer ser abortado, mas também por outro motivo: não há assinatura no corpo de Joana, ela é "dos Anjos". Não se pode rasurar o nome do pai como no processo de uma antiga *chasse aux sorcières*²⁶ ("caça às bruxas"). O tempo das feiticeiras já se foi.

²⁵ FOUCAULT, Michel, "Aula de 26 de fevereiro de 1975" in *Os Anormais*, trad. Eduardo Brandão, São paulo: Martins Fontes, 2001, p.265.

²⁶ FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux, Cours au Collège de France*. 1974-1975, Paris: Seuil/Gallimard, 1999, p.200.

A HÓSTIA CUSPIDA E A NUVEM FECHADA

Em contraposição a esse nome: "Joana dos Anjos" - celeste e simultaneamente trivial²⁷ - pensemos num dos nomes próprios de personagens mais inócuos da narrativa portuguesa atual - "Blimunda" - nome próprio da personagem de José Saramago, a jovem feiticeira que, na cena inicial do romance, descobre o nome daquele que será seu amor, no exato momento em que está sob os olhares flamulantes de sua mãe Sebastiana, condenada por herética, igualmente feiticeira, pela Inquisição. Num texto chamado "Blimunda", de 1998 - constante na edição extra em homenagem ao prêmio nobel, do periódico português *JL, Jornal de Letras, Artes e Idéias* - Saramago confessa que, para batizar a personagem, escolheu um nome próprio pela sua singularidade, raridade e estranheza.

Muitas vezes me perguntei: porquê este nome? Recordo-me de como o encontrei, percorrendo com um dedo minucioso, linha a linha, as colunas de um vocabulário onomástico, à espera de um sinal de aceitação (...) Nunca, em toda a minha vida, nestes quantos milhares de dias e de horas somados, me encontrara com o nome de Blimunda, nenhuma mulher em Portugal, que eu saiba, se chama hoje assim. E tão-pouco é verificável a hipótese de tratar-se de um apelativo que em tempos estivesse merecido o favor da família e depois caísse em desuso: nenhuma personagem feminina da história do meu país, nenhuma heroína do romance ou figura secundária levou alguma vez tal nome, nunca essas três sílabas foram pronunciadas à beira de uma pia baptismal ou inscritas nos arquivos do registro civil. Também nenhum poeta, tendo de inventar para sua mulher amada um nome secreto, se atreveu a chamar-lhe Blimunda. Tentando, nesta ocasião, destrinçar aceitavelmente as razões finais da escolha que fiz, seria uma primeira razão a de ter procurado um nome estranho e raro para dá-lo a uma personagem que é, em si mesma, estranha e rara. De facto, essa mulher a quem chamei Blimunda, a par dos poderes mágicos que transporta consigo e que por si só a separam de seu mundo, está constituída, enquanto pessoa configurada por uma personagem, de maneira tal que a tornaria **inviável**, não apenas no distante século XVIII em que a pus a viver, mas também no nosso próprio tempo. Ao **ilogismo** da personagem teria de corresponder, necessariamente ao próprio ilogismo do nome que lhe ia ser dado. Blimunda não tinha outro recurso que chamar-se Blimunda.²⁸

Sob Blimunda, pesa uma dupla maldição: a *inviabilidade* e o *ilogismo*. A primeira maldição vem a ser a escolha desse nome (i)mundano, a-histórico, *inviável* em qualquer tempo, a maldição do nome próprio, essa terrível sonoridade "Blimunda", como um "violoncelo desgarrador"²⁹, como falará Saramago, e que a torna viável apenas musicalmente.

²⁷ Trivial, no sentido de três vias, do triângulo que sucede a relação biangular simples entre diabo e feiticeira.

²⁸ SARAMAGO, José. "Blimunda. Um nome habitado pelo som desgarrador do violoncelo", in *JL, Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Ano XVIII, No 731, Lisboa: 14 de outubro de 1998, p.30. (Grifos do autor)

²⁹ "[...] Ou talvez não seja apenas assim: regressando ao vocabulário, e mesmo sem cair em excessos de minúcia, posso observar como abundam os nomes de pessoas extraordinários e extravagantes, que ninguém hoje quereria usar e antes só

A segunda é que pertence à personagem, no interior da narrativa, um singular *ilogismo*: um certo poder de "transmaterialidade"³⁰, podendo, em jejum, ultrapassar o olhar através dos corpos e ver o que está por dentro deles, captar as vontades dos corpos. Esse poder de Blimunda representa um enigma, mas um enigma como mistério, a personagem é um sujeito raro conferido como misterioso e que visualiza "transparências", o que configura um delírio do olhar que é rejeitado ou assimilado, sem possibilidade de meios termos.

Mesmo com essa singular visão da essencialidade, de um lado a outro, dos corpos, com essa possibilidade de desestabilizar o falso, de esclarecer o que há no interior dos homens, Blimunda jura não ser uma feiticeira. E, ao negar seus poderes, até mesmo do próprio amor, Baltazar Sete-Sóis, está num polo contrário ao caso real de Joana dos Anjos. Esta, a possuída exemplificada por Foucault, recebe abertamente o padre como seu mestre, aquele que irá expelir dela os poderes mais estranhos, confusos e contraditórios (mais e mais, tais poderes vão se tornando um caso clínico, abrindo-se a um processo de cura, a começar pelo procedimento de confissão). Porém, Blimunda estranhamente assina uma cruz no peito de Baltazar, com o sangue que escorre do amor que fizeram em sua primeira noite, o que, como vimos vendo, caracteriza o corpo como papel de um contrato obscuro, algo que foucaultianamente é domínio próprio da feitiçaria.

O mais proveitoso é que, numa cena do romance, Blimunda, já rebatizada pelo padre Bartolomeu como "Sete-Luas"³¹, resolve ver, por curiosidade, o que há dentro de uma hóstia. Somente ela poderia o fazer, uma curiosidade que apenas ela pode matar: ver se Deus está lá, se seu nome próprio se inscreve dentro de uma hóstia, ou seja, desmascaramento do nome próprio divino. É uma tensão do romance muito cativante para nosso tema. Em jejum, juntamente com seu amante, Blimunda dirige-se à Igreja e observa, na hora de comungar, o

excepcionalmente, e contudo não foi a nenhum deles que escolhi: rareza e estranheza não seria afinal, condições suficientes./Outra condição, então, que razão profunda, porventura sem relação com o sentido inteligível das palavras, me terá levado a eger esse nome entre tantos? Creio que sei hoje a resposta, que ela me acaba de ser apontada por esse outro misterioso caminho que terá levado Azio Gorgi a denominar **Blimunda** uma ópera extraída de um romance que tem por título *Memorial do Convento*: essa resposta, essa razão, acaso mais secreta que todas chama-se Música. Terá sido, imagino, aquele som desgarrador de violoncelo que habita o nome Blimunda, profundo e longo, como se na própria alma humana se produzisse e manifestasse, que me levou, sem nenhuma resistência com a humildade de quem aceita um Dom de que não se sente merecedor, a recolhê-lo num simples livro, à espera, sem o saber, de que Música viesse recolher o que é sua exclusiva pertença: essa vibração última que está contida em todas as palavras e em algumas magnificamente.[...]" José Saramago, Id. *Ibid*, p.30.

³⁰ Foucault especificará a "transmaterialidade" como próprio das feiticeiras, que obtém, pelo ponto de vista católico, como prêmio pelo contrato assinado com o diabo. Enquanto que a possuída é um corpo que serve de palco de cruzamentos múltiplos e distintos, poderes do bem e do mal.

³¹ O papel do *padre*, próprio do tempo das feitiçarias, antes do séc.XVII, como o daquele que rebatiza a feiticeira ou a queima, a converte ou a extermina. E não o papel do padre que exorciza um corpo possuído, ou ligado aos corpos confessores. O padre Bartolomeu Lourenço não é um mediador, não há o triangulamento diabo-corpo-padre, próprio das superstições cristãs que buscaram investir novos mecanismos de poder sobre os corpos, afinal a relação com o desconhecido é direta, Blimunda deve omitir o seu poder de transmaterialidade, deve mudar este nome bruxólico.

que se desavergonha dentro da santa hóstia: e dentro dela há, apenas, o que ela chamará de uma "nuvem fechada".

"[...] Durante todos esses anos, desde que se revelara o Dom que possuía, sempre comungara em pecado, com alimento no estômago, e hoje decidira, sem nada dizer a Baltazar, que iria em jejum, não para receber a Deus, mas para o ver, se ele lá estava. / Sentou-se na raiz levantada de uma oliveira, via-se dali o mar confundido com o horizonte, decerto estaria chovendo com força sobre as águas, então encheram-se de lágrimas os olhos de Blimunda, um grande soluço lhe sacudiu os ombros, e Baltazar tocou-lhe na cabeça, aproximara-se e ela não o ouvira, Que foi que viste na hóstia, afinal não o iludiria a ele, como seria possível se dormem juntos e todas as noites se procuram e encontram, quer dizer, não serão todas, é certo que há seis anos que vivem como marido e mulher, Vi uma nuvem fechada, respondeu ela. Baltazar sentou-se no chão, não chegara ali a relha do arado, havia ervas secas, agora húmidas da chuva, mas essa gente popular não é mimosa, senta-se ou deita-se onde calha, melhor se pode um homem pousar a cabeça no regaço da mulher, estou que foi esse o último gesto quando as águas do dilúvio já afogavam o mundo. E Blimunda disse, Esperava ver Cristo crucificado, ou ressurrecto em glória, e vi uma nuvem fechada, Não penses mais no que viste, Penso, como não hei-de pensar, se o que está dentro da hóstia é o que está dentro do homem, que é a religião (...) Entre a vida e a morte, disse Blimunda, há uma nuvem fechada [...]"³²

Blimunda está tomada pela fadiga e pela tristeza ao ver a hóstia fechada pois não consegue se situar no entre-lugar, numa dimensão Atópica, ao ver que atrás da máscara da hóstia há o simbólico humano da religião, outra máscara, e não de um rosto definido, divino. A feiticeira comunga em pecado, em geral, escondida de todos, do padre, como expõe a situação de Blimunda, com alimento no estômago, pois se não se alimentasse, se estivesse em jejum, poderia ceder à tentação de ver se, na hóstia sagrada, inscreve-se a marca, o cunho, o selo, a assinatura de Deus, ou não. Um caso diferente de contradição é o que Foucault expõe, o de Joana dos Anjos, um caso em que as nuvens da hóstia são puras turbulências, tempestades do espírito... Entretanto há lucidez suficiente, neste corpo e nesta mente possuídos, para levar a fiel a querer se livrar desses poderes malignos que a tomaram. Joana, em convulsão, é cada vez mais falsa, pois está desassujeitada e assujeitada ao mesmo tempo, sua subjetividade está dessubjetivada, o sentido de pureza de seu nome próprio apaga-se ante as impurezas da confissão. Caso em que a fiel abre a boca para receber a hóstia, quando, ao mesmo tempo, a cospe na cara do padre, em que sua boca, com a hóstia simultaneamente dentro e fora, umectando-a e cuspidando-a, murmura palavras nefastas e, ao mesmo tempo, segura sua garganta pecaminosa em sinal de batalha. A possuída encontra-se *amarrada* numa

³² SARAMAGO, José, *Memorial do Convento*, 24. ed, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, pp.125,126.

contradição marginal, consciente de sua marginalidade, da impossibilidade de derrotar os demônios sem nome algum, que jamais revelarão, sincera e simploriamente, seus nomes próprios, ela mesma convoca o padre e confessa seu apagamento.

Ao passo que a feiticeira, Blimunda, a cigana tradicional, é quem sim deveria evocar a proteção "dos anjos", a fugitiva, desprotegida, a que impõe um silêncio periférico e uma revolta ingênua contra o sobrenome do Pai. A hóstia de Blimunda a tira de dentro de si, a obriga a uma posição, um *topos*, torna ainda mais transcendente, na inocência, na pureza, de seu próprio delírio, decepcionada com o falso nome, poderosa, sua visão das transparências, a torna uma mente pensante, moral. Enquanto que a hóstia de Joana dos Anjos, a situa dentro e fora de si mesma, num processo de delírio entre o bem e o mal, onde o "non-sense" e o sentido abraçam-se a tornando uma mente opaca e transparente. De um lado, encobrindo o grito fatigante da fogueira, a essência do sujeito apela, ocorre um fim, uma ruptura, uma decepção, há uma nuvem fechada. Do outro, na confissão exaustiva do confessor, o sujeito é um eu no momento em que é um nada, um *caos*, há uma hóstia cuspidada.

Memorial do Convento, de José Saramago, é um belo romance que vai, de modo amplo, expor esse mesmo senso de revolta que se passa com Blimunda, contra um certo nome histórico: "D. João V". (Saramago localiza e define uma assinatura para a obra, o nome do *auctor*, do criador, do pai responsável pelos treze anos da construção monumental do palácio-mosteiro nas montanhas de Mafra). O Convento de Mafra, com seus quase 40 mil metros quadrados, é filho de muitos homens "sem nome", levados a dar até mesmo suas vidas no esforço de sua arquitetura. Há críticos de Saramago, como Eduardo Calbucci, que considerarão como objetivo central de "Memorial do Convento" a imortalização dos operários anônimos que ali trabalharam em honra de um apenas nome próprio "D. João V"³³. Portanto,

³³ "[...] Parece que Saramago escreve *Memorial do Convento* para tentar responder a essas perguntas, colocando em xeque as atitudes arbitrárias de D. João V, quando este não poupou esforços para levar adiante seu sonho de pedra através da força física de tantos operários portugueses sem nome. O escritor se coloca ao lado desses trabalhadores, procurando para eles um espaço na História, como se percebe num dos trechos mais célebres do romance, no momento em que uma multidão é obrigada a carregar um bloco inteiro de pedra, com mais de trinta toneladas, por quase vinte quilômetros, por causa de um capricho do arquiteto que queria uma só pedra para varanda do pórtico da basílica. (...) tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos esses nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão'(p242)[...]". CALBUCCI, Eduardo, "Memorial do convento, o vôo das vontades humanas" in *Saramago: um roteiro para os romances*, Cotia: Ateliê Editorial, 1999, p.28.

o objetivo seria o de imortalizar esse fator-anonimato, esses despojos do nome próprio, expor essa crueldade sob aqueles ínfimos homens que, entre penitentes e pedras, trabalharam indignamente em nome de pequenas glórias alheias³⁴. Ou, os nomes próprios daqueles que foram rejeitados e esmagados pela História oficial da construção do convento gigante (tão grande e sólido que não se abalou com o violento terremoto de Lisboa ocorrido cinco anos após a morte do rei D. João V). Então, seria um romance que, na tentativa de dessacralizar do mundo histórico o nome próprio do rei, faz erguer uma revolta sutil contra o nome próprio do pai, cuja voz é muito confiante e determinada, afinal há uma *utopia*, há um *topos*. Podemos afirmar que, no romance, o símbolo maior desse *topos* é a "Passarola" - aquele barco voador, inventado pelo padre Bartolomeu, que se suspende aos céus graças às vontades captadas por Blimunda. A Passarola é, como o próprio nome remete, um sonho de leveza. Ironicamente sobe ao céus distanciando-se do sonho de pedra, o sonho iniciado em 1717, a construção do convento de Mafra, cujo anonimato forçado de tantos homens pagou em honra de um só nome próprio, o rei "D.João V". O sonho de leveza da Passarola condiz com os poderes de Blimunda, vem do arranjo mágico, da oposição e da hostilidade próprios da coerência da feitiçaria. Esse sonho teria a ver com os os chamados atos de "magia negra", na concepção da antropóloga Mary Douglas, autora que nos traz à lembrança uma velha distinção entre magia negra e magia branca, no sentido da primeira modalidade de magia não ser aprovada pelos homens "bons" de uma dada sociedade, enquanto que a branca o é³⁵. Mas, talvez a Passarola voadora liga-se a uma magia branca, tendo em conta que os inocentes, os "bons", são os seus construtores. Estaríamos aí num caso de fusão do bem e do mal, tal como no caso da possessão? Não podemos afirmar isso, seria uma confusão. É preciso entender que oriunda da magia branca ou negra, a Passarola não se trata de uma soberania estratégica, de um enigma como estrutura e ao mesmo tempo delírio. A Passarola é tratada o tempo todo como um enigma misterioso que torna possível uma transcendência. Em todo caso, ainda não é

³⁴ Tal como uma bela estrofe do poema "Oh anónimo", de Alberto Girri: [...] Oh anónimo,/ ínfimo, ínfimos despojos,/ y absuelto del anonimato/ porque ganaste/ y realizaste tus días/desde el Arno, desde las colinas/ en el fresco sin identificar/ en la belleza/ sobrevoando la mordacidad/ de tus conciudadanos./ tú,/ entre penitentes y piedras/ a los que sólo importa/ la dignidad de pequeñas glorias [...]" GIRRI, Alberto, "Oh anónimo" in *Obra Poética I*, Buenos Aires: Corregidor, 1977, p. 366.

³⁵ "[...] Alguns poderes são exercidos em nome da estrutura social; eles protegem a sociedade contra o perigo que lhe dirigem os malfeitores. Seu uso precisa ser aprovado por todos os homens bons. Supõem-se outros poderes perigosos para as sociedades e seu uso é desaprovado; aqueles que os usam são malfeitores, suas vítimas são inocentes e, todos os homens bons tentarão persegui-los – estes são feiticeiros e bruxos. Esta é a velha distinção entre magia branca e negra [...]" (DOUGLAS, Mary. "Poderes e Perigos" in *Pureza e Perigo*, trad. Mônica Siqueira Leite de Barros e Zilda Zakia Pinto, São Paulo, Perspectiva, 1976, p.123). A magia negra, também para Blanchot, estaria em conformidade à negação das perspectivas mundanas. Blanchot observa a *magia* como uma força cuja intenção é *manobrar o mundo*. A *magia negra* seria o único nome sério das magias, aquela que se volta à mais noturna das estranhezas: a cadavérica.. Ver isso em: *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 264.

propriamente um cruzamento proliferante entre magia negra e branca, como no caso da possessão.

Saramago, em seu desejo de sustentar um parecer, põe-se ele mesmo como um feiticeiro social³⁶, o contrário opiniático do louvor histórico. Assim como põe Memorial do Convento, seu livro, como o contrário da História oficial da construção do convento por João V, põe o fabular ao contrário do real, põe os homens escravizados ao contrário do rei, põe o filho como contrário ao pai. Ou seja: põe o anônimo como contrário do nome próprio. Todo esse jogo das oposições, das coerências bipolares, encontrará, então, uma situação semelhante ao caso da carta ao pai de Kafka, ou das cartas de Daniel Link a Foucault (onde a revolta surge de uma escritura em/como convulsão)? Parece que não, temos que escapar desta outra emboscada. Saramago, como escritor, põe-se como nome próprio coagido a ser assinatura de um livro imortalizador, num setor periférico do parecer historiográfico, que, por ali estar, pode, em compensação, ir abrindo uma oportunidade sobrenatural de celebrar as assinaturas anônimas dos verdadeiros pais do convento de Mafra, os trabalhadores sem nome. Ocorre a tentativa, tão fixada e pesada quanto as pedras do convento, de substituição do nome do pai, o que simboliza uma esperança, uma fé, uma utopia histórica, fixa. Saramago está fixado, fichado, numa musculatura intelectual. Barthes situa a experiência da atopia deliberadamente no pólo oposto.

Fichado: estou fichado, fixado num lugar (intelectual), numa residência de casta (se não de classe). Contra isso, só uma doutrina interior: a da *atopia* (do habitáculo em deriva). A *atopia* é superior à utopia (a utopia é reativa, tática, literária, ela procede do sentido e o faz avançar)³⁷

Já Kafka, por exemplo, é pós-utópico, não se fixa, não deriva para nenhuma transmaterialidade, se assim podemos dizer, pois, em Carta ao Pai, confessa duramente toda a opressão de que foi vítima pessoal, mas, nesta confissão, às vezes soa como se sua opinião oscilasse para uma impossibilidade de impacto, desponta ali um estranho prazer, e muitas vezes ele quer mesmo entender a tirania do pai, talvez justificá-la, lado a lado da mediação materna. Não podemos afirmar, com isso, que Kafka não seja cruel. Acontece que seu nome próprio de escritor encontra-se, assim, numa sufocação convulsiva angustiante, onde há

³⁶ "[...] É aliás precisamente nessa altura que, em jeito de autocitação (...), o narrador refere um figurante do auto-da-fé que 'tem por alcunha Saramago, sabe-se lá que descendência a sua será, e que saiu penitenciado por culpas de insigne feiticeiro' [...]" SEIXO, Maira Alzira, "Memorial do Convento: entre a pedra e o som" in *Lugares da Ficção em José Saramago. O Essencial e outros ensaios*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999, p.63.

³⁷ BARTHES, Roland, "Atopia" in *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975, p.53.

opressão e ao mesmo tempo gozo, que faz com que ele não tenha nem mesmo expectativas de publicar algum dia seus escritos. Não há esperança de assinatura, de imortalidade, há apenas um amigo à-toa, Max Brod. A consciência de um amor-próprio e um orgulho, de uma presunção e uma vaidade, em sua escritura, em sua assinatura Kafka, o assemelha ao impulso soberbo do pai, ao mesmo tempo em que o separa... O perigo-Kafka - esse perigo de se estar possuído pelo espírito das incoerências, o perigo de sorrir das feiticeiras e, ao mesmo tempo, engolir e cuspir a hóstia, o sacro, o nome do pai. Talvez o perigo-Kafka seja o livro como confessorário.

Mas, mergulhando novamente no procedimento consagrado de comunhão de Blimunda, note-se que igualmente há um paradoxo, visto que está destinada ao pecado comungando de jejum ou não. De todo modo, se receber a hóstia em jejum, comete um sacrilégio ao ver o que há no interior dela, ao ceder à tentação de desafiar a existência real de Deus, que no fim é apenas uma nuvem fechada. Mas, se Blimunda comungar sem estar em jejum, como sempre o fez, é uma pecadora igualmente, pois não está atuando conforme os ditos religiosos de que deve ficar sem se alimentar, cometendo um sacrilégio. Portanto: dois casos paradoxais distintos, o da possuída e o da feiticeira, a profanação de Joana dos Anjos, e a profanação de Blimunda. O primeiro nome é um nome que resulta rasurado pela possessão, pois "dos Anjos" não tem a ver, de modo algum, simbolicamente, com um corpo tomado pela sujeira e a baixaria do mal. Já Blimunda, este nome duplo, que engata as consoantes da palavra "belo" com o adjetivo "imunda" - nome próprio que Saramago considerará, em entrevistas, como um dos mais raros - remete a uma personagem, embora feiticeira, de bondade angelical.

Entretanto, para não forçar uma distinção radical, vale recordar, com Foucault, de que houve um tempo em que a possessão era um aspecto da feitiçaria e, pouco a pouco, principalmente no séc. XVI, passou a ser o próprio foco de resistência ao nome do pai. Neste período, havia ainda uma única correnteza entre o universo da feitiçaria e a necessidade capital de uma nova *performance*, a convulsão (que Foucault, criativamente, nomeará como uma "noção-aranha"³⁸ que estende seus fios entre a religião católica, por um lado, e a medicina e a psiquiatria, por um outro).

³⁸ FOUCAULT, Michel, "Aula de 26 de fevereiro de 1975" in *Os Anormais*, trad. Eduardo Brandão, São paulo: Martins Fontes, 2001, p.269

Foucault explicará outro caso relevante, ocorrido no convento das ursulinas de Loudum, onde se davam seguidas possessões. A Igreja necessitava encontrar um nome próprio que se responsabilizasse por um papel de feitiçaria e, assim, escolhe, acusa e sacrifica um de seus membros, o vigário chamado por "Urbain Grandier". Em 1632, este nome próprio sintetiza, ao mesmo tempo, as forças do bem e do mal, a necessidade do Bem eclesiástico de amputar um dos braços. Estamos, pela primeira vez, diante de uma anomalia: o "sagrado feiticeiro". Estamos, também, principalmente, diante da testemunha sacrificada de uma transmutação histórica do corpo cristão em desordem, em tumulto espiritual, antes de se deixar tematizar pela medicina (no séc XIX). Urbain Grandier: um nome que foi sacrificado para ajudar a por em marcha, na cristandade, a passagem do corpo como lugar de assinatura à convulsão do corpo.

A marca ou a assinatura da possessão não é, por exemplo, a mancha que encontrávamos no corpo das feiticeiras. É algo bem diferente, é um elemento que vai ter, na história médica e religiosa do ocidente, uma importância capital: a convulsão³⁹

A convulsão, em cartas, de Daniel Link, longe de uma caça às bruxas, longe do mundo estrutural dos feitiços, também longe da delicadeza de um olhar clínico, de esperança efetiva, dá lugar a subtrações mais elaboradas, que desencadeia a esfera de um policiamento discursivo, tal como uma confissão. Não é preciso assinar, quando a assinatura é a própria convulsão da escritura, que se dá de cabo a rabo num texto. Escritura é escrita em convulsão. O nome próprio de escritor, deste modo, condiz com a própria atopia da escritura. Se compraz, assim, uma situação de resistência múltipla, de autocompreensão da singularidade de seu nome de escritor como assinatura branca num estado convulsivo. Deste modo, tais decisões obrigam-no a gritar involuntariamente nomes blasfematórios, arruinando qualquer distância respeitosa, *Miguelzinho, Michelle, Miguel Fucó, Carmen Miranda...*

UM FERIMENTO SEM NOME

A questão do ferimento de Kafka e a superioridade escritural com que faz questão de demonstrar esse seu infeccioso ferimento provocado pelo pai, parece menos de uma ordem moral, o que, se assim fosse, caracterizaria um *topos* de rivalidade, uma rebeldia, dois pólos opostos, o pai e o filho. Em Kafka, o ferimento da escritura está no debater-se confuso, no

³⁹ FOUCAULT, Michel, "Aula de 26 de fevereiro de 1975" in *Os Anormais*, trad. Eduardo Brandão, São paulo: Martins Fontes, 2001, p.269.

estado em convulsão, estado de gozo, contra o mal do pai, ao mesmo tempo em que essas coisas confessadas são assinadas pelo mesmo sobrenome do pai, "Kafka", e tudo o que se escreve a respeito desse nome, de algum modo, volta-se contra o filho também. Por quais motivos Kafka, que se sentia tão atingido, produziria uma carta que, ao mesmo tempo, atinge e não atinge seu pai? Por quais motivos, como forma de protesto, simplesmente não alterou seu nome de batismo? Não seria essa a mais simbólica forma de eliminar o nome do pai?

Tenhamos em conta que toda alteração de nome próprio é um assunto de discurso legal o que torna contraditório o ponto de vista jurídico que pressupõe uma certa "liberdade" ou "poder de escolha" do nome de pessoa. Todos nascemos já no interior de um espaço público da enunciação pessoal, necessária e inalienável, sendo que estamos submetidos às superintendências legais e administrativas que nos configuram e uniformizam democraticamente no seio das filiações concebíveis. Diz Michel Pêcheux:

Russel acrescenta: 'o nome de um homem, do ponto de vista jurídico, pode ser um nome qualquer, desde que esse homem declare publicamente que deseja ser chamado por esse nome', o que, *precisamente do ponto de vista jurídico* é um absurdo total, qualquer que seja o tipo de direito ao qual decidamos nos referir. Na verdade, o nome próprio (sobrenome) é identificado administrativamente, por referência à filiação (legítima ou natural); e seu caráter propriamente *inalienável* faz com que toda mudança de nome seja assunto de discurso legal. Acabamos de detectar um ponto central, caracterizado, por enquanto, por uma "evidência" suspeita...⁴⁰

Diante desta gerência social dos nomes próprios que está antes mesmo do ato simbólico de nomear, temos a rasura no nome como negação: uma rasura criadora, positivadora de um outro chamamento. A negação (positiva) do nome superior, o sobre-nome, que pesa antes até de nossa vinda física ao mundo, nome metafísico, nome-de-Deus. A rivalidade extrema de uma parcela de nome que atua como "marca" alheia, primeva, *signatura* preliminar, e precisa ser exterminada da face da nomenclatura pessoal. Um fragmento "original", uma perfeição tão intocável que atua antes mesmo do aparecimento do indivíduo nomeado, pedaço descolado de uma rubrica im-própria, a do pai, a do céu. Aquele que entrará para a posteridade do tempo (*Krónos*), interceptando, cortando, de seu nome, a *mimesis* apropriativa do pai, a fala paterna, o "falo". Lembremos o mito da castração de *Urano* por *Cronos*⁴¹. Um começo enunciativo que é negado pelo sujeito/objeto, pelo

⁴⁰ PÊCHEUX, Michel. "Determinação, formação do nome e encaixe" in *Semântica e Discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: editora da Unicamp, 1988, p.102.

⁴¹ Lembrando o mito: Urano, ou *Ouranós*, é o céu, que está deitado sobre Gaia, a mãe-Terra. Após Cronos castrar Urano com a *hárpe* elaborada por Gaia e poder libertar todos os irmãos, as divindades primordiais, casa-se com Rea e também possui seus filhos. No entanto, passa a repetir a mesma conduta de evitar os seus filhos, por medo que eles o sucedessem em seu

indivíduo/autor, por ordem de uma necessidade de reconciliação com o próprio nome próprio⁴². A alvorada de um nome que, após sofrer uma incisão necessária, no porvir, quase trinta anos depois, virará uma espécie de *tabou* para quem quer que pense a questão crítica do nome de autor, como falou Buch-Jepsen, na supracitação.

O nome do filho sempre está designando, além do indivíduo nomeado, a fonte, o tronco particular de que esse sujeito é descendente. "Descendente" remete a uma dupla semântica: tanto pode ser pensado na derivação de uma série passada a qual o sujeito "descende", quanto, também, no senso de uma descensão, uma descida, um certo rebaixamento, um corte - o que oferece um tom vertical ao problema subjetivo do nome próprio. Receber, assim, o seu nome próprio é ostentar um laço, uma secundariedade, uma "baixa". Há uma morte, um cunho da morte, um sinal, uma ferida, uma firma que se escreve, às caladas, no exato instante do nascimento do nome próprio de cada pessoa, o que vem a ser uma discórdia. O fantasma da morte, do apagamento, de todos os outros nomes que se desvaneceram para dar lugar a esse novo nome, no tronco de uma família. O fantasma da descendência que desperta em cada alcunha.

O luto da animalidade e da natureza, da mudez das coisas perante o homem, questão presente em Heidegger e Benjamin, inspira Derrida a pensar o fato de "se ter recebido um nome" como um intenso ferimento, um ferimento sem nome. A essência da natureza circundante, tomada por esse sentimento de privação de uma fala, de uma possibilidade de nomear o mundo, de se emitir o seu próprio nome também, é invadida por uma grande tristeza⁴³. Mas junto a Benjamin, Derrida estipula uma certa inversão, entender que a

reinado, desta vez devorando-os. Ou seja, após castrar Urano, justamente pelos motivos que renegava, passa a repetir todo o comportamento fundamental do pai. O que muda, neste espaço mítico da soberania, dos comportamentos de uma primeira classe divina que nega a perda de seu lugar para uma próxima vindoura, é, em certo grau, apenas o nome próprio daquele que ocupa a função de sujeito de poder, do mesmo modo Zeus se revoltará contra seu pai e passará a dominar o universo, mas de modo oposto, desta vez, a Cronos. Ver isso em: VERNANT. Jean-Pierre. "A Origem do Universo" in *O Universo, os Deuses, os Homens*, trad. Rosa Freire d'Aguiar, São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp.17-26.

⁴² "[...] Foucault e Deleuze nos desafiam a pensar os sujeitos fora desse jogo de espelhos, em que a ênfase se dá na repetição, e não na diferença; no contínuo, e não na ruptura. Um sujeito não psicológico, um sujeito sem uma cadeia de significação ligando, sem ruptura nem descontinuidade a obra à vida, a vida a um passado familiar, a família ao Pai, o texto a um acontecimento que é núcleo de sentido - eu nasci e nasci de um Pai - a fala ao Falo. É preciso abandonar esta trajetória que nos leva de um sujeito em germe, de uma promessa de sujeito a um sujeito acabado, fechado, girando em torno de uma identidade, para seguir o movimento pelo qual esta identidade se abre pouco a pouco sobre um espaço no qual outras possibilidades de nomeação tomam volume, revelando, no limite, que a linguagem é a sua possibilidade de existir e de se proliferar. Temos um nome, mas podíamos ter qualquer um. Este nome não nos contém, nos possibilita, nos impede à busca incessante do sentido que, como vórtice, como o redemoinho do sertão, pode nos tragar e nos entregar aos demônios do sem sentido, das mutações diabólicas do mundo, da divisão, das segmentações esquizo [...]" ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de, "Os nomes do pai: a edipianização dos sujeitos e a produção histórica das masculinidades" in *Imagens de Foucault e Deleuze. Ressonâncias nietzchianas*, (org. Margareth Rago, Luiz B. Lacerda Orlandi e Alfredo Veiga-Neto) Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 120.

⁴³ "[...] Conviene entender bien el sentido de la tristeza lingüística benjaminiana, es decir, bíblica. Como el dador de nombres dibujado en el *Gênesis* no aspira a nada más que a nombrar a la medida del conocimiento humano, la felicidad de las palabras a la que Benjamin se refiere como estado paradisíaco perdido no consiste, como ocurre en la fuente grega de la tradición occidental, en el conocimiento de la cosa en sí. Por la misma razón, tampoco la *tristeza* de que habla Benjamin tiene nada que ver con la carencia de este conocimiento absoluto, que sí es, en cambio, como veremos, la que está en la base de la *nostalgia*

experiência de um não-poder nomear, de um mutismo, não é o que produz o luto, a perseverante afasia, na natureza. Mas, sobretudo, o "receber o nome", o "ser nomeado". Receber um nome - experiência triste em que os próprios homens estão incluídos - é dar-se conta da longevidade do nome, da noção de tempo que um nome instala no psicológico do sujeito designado, da impossibilidade de *Krónos* evitar ser sucedido pelo filho, tal como sucedeu o pai... E, portanto, não deixa de ser um "luto pressentido", é estar totalmente tomado pela passividade e a consciência do finito, é ter acesso à força da morte.

Luto pressentido, pois parece-me tratar-se, como em toda nomeação, da notícia de uma morte por vir segundo a sobrevivência do espectro, a longevidade do nome que sobrevive ao portador do nome. Aquele que recebe um nome sente-se mortal ou morrendo, justamente porque o nome quereria salvá-lo, chamá-lo e segurar a sua sobrevivência. Ser chamado, escutar-se nomear, receber um nome pela primeira vez, é talvez saber-se mortal e mesmo sentir-se morrer. Já morto por estar prometido à morte: morrendo.⁴⁴

Interessante pensar em como o nome do pai redundado no do filho tem esse senso preciso de evidenciar a propriedade genealógica, a estirpe de onde o nomeado advém, numa sensação menor de réplica, *simulacrum*. E, também, sublinha-se como a mais evidente e comum deficiência autoral em relação a si próprio, a incapacidade político-jurídica do denominar-se a si mesmo, no que diz respeito ao nome que ganhamos dos pais. Podemos até mudar o nome próprio, seguindo as condições regulamentares socio-jurídicas de cada país, no regimento de cada língua, mas acontece que já estamos tomados como sujeitos nominados no interior de uma sociedade específica. Então o que pode haver é um mero renomeamento, que será, para a totalidade social, simplesmente uma questão de reindividualização, de apagamento e rasura de um significante que dá lugar à emergência de outro, um substituto com o mesmo grau de referencialidade, e uma idêntica ou maior funcionalidade e eficiência. O nome que antes tinha o estatuto de próprio passa a ser um nome-falso, a partir de então. O indivíduo que se renomeia, assumiria a função genética da paternidade enunciativa que antes o havia nomeado, ou seja, é um *simulacrum* de igual modo.

Aquele que leva o cunho do pai, além do sobrenome, também no nome próprio, apresenta-se como imagística de uma insofismável responsabilidade de eco ou da regeneração

lingüística de Heidegger y, antes aún, de Platón. Para Benjamin, como para la tradición bíblica, el estado bienaventurado del language, perdido tras la caída y tras la maldición babilónica, habría consistido en la posesión de una lengua única que nombrava las cosas con un mismo nombre para todos, aun cuando estuviera sujeta a los límites del conocimiento humano y, por tanto, no se correspondiera con las 'esencias' de las cosas [...]"WAHNÓN, Sultana. *Lenguaje y Literatura*, Barcelona: Ediciones Octaedro, 1995, pp.20,21.

⁴⁴ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 42,43.

desse "nome do pai". Um pacto de dependência com um passado lingüístico, um *status* natal, uma marca de escrita designativa que pertencia a outro, o que lhe é pai, origem, anterior à própria compreensão pessoal da língua desdobrada no mundo.

É importante ressaltar que no interior de todo grupo há uma necessidade de se instalar o único relativamente ao nome próprio. Numa família não se dá o mesmo nome duas vezes, etc. Aqui se poderia inclusive lembrar que quando se dá o mesmo nome de alguém ao seu próprio filho, acrescenta-se, ao final, Filho ou Júnior.⁴⁵

Como ensina Eduardo Guimarães, as unidades enunciativas "Filho" ou "Júnior", são, por exemplo, já uma terceira categoria de nome que não tem a ver com o nome próprio ou sobrenome, mas aponta para a distinção de um nome e sobrenome, num indivíduo, que já está inserido no âmbito enunciativo de uma dada família. O que não ocorre na consignação do filósofo.

LUZENTE DESCONTINUIDADE

Assim, Foucault renomeia-se. Depois da mudança de nome, leva para a notabilidade de sua assinatura, um nome renomado, um nome "re-parado". Reparado: no entendimento de um nome que não mais carrega a deslocação de uma responsabilidade paterna, abjurando a linhagem. Quer dizer, que pára: uma vez, aos dezessete anos, quando muda o nome por vontade pessoal, outra vez, pela assinatura renomada ao vir a ser um autor de livros. No entanto, reparado outrossim na condição de poder tornar reparável, remediável, um nome repellido, continuado de um outro. Reparável, ainda, se quisermos multiplicar sentidos, no efeito semelhante ao renomado: reparado nas assinaturas das suas obras, aquela firma que saiu das escuras do anonimato para estampar-se na capa de tantos livros, para designar-lhes uma propriedade, uma aquisição, um valor.

Essa descontinuidade do próprio nome, essa possibilidade soberana de pinçar uma designação indesejável, uma unidade enunciativa, de seu próprio nome, de descer ao que há de subjetivamente "baixo", na esfera do desejo, em seu próprio nome, é também um ato de renomeamento ascendente, eis a ambivalência. Explicando melhor: ao mesmo tempo, o reconhecimento de uma queda e a emergência de uma possibilidade de "cura", de regeneração, um renome que sobe à galáxia dos autores que discutem o tema do nome próprio

⁴⁵ GUIMARÃES, Eduardo. "O nome próprio de Pessoa" in *Semântica do Acontecimento*. Campinas: Pontes, 2002, p.40.

de autor. E, em outras palavras, um renome próprio que vai ao renome da autoria, ao próprio renome. Um renome que bota em causa a origem do nome e a glória do nome.

A privação do "Paul" que vinha antes do "Michel" é um dado instigante. Nos dias de hoje, ao ler a grafia desse nome: Paul-Michel Foucault - o que perturba nosso costume na qualidade de leitores da obra desse escritor - sentimos ressoar um nome colossal, um nome de Autor (uma assinatura - Michel Foucault), que está ostensivamente ali, preservado, congelado, entretanto precedido por um desconexo monossílabo anônimo, desalentador, protegido e apartado por um medíocre hífen. Afigura-se pertencente a um outro-eu proprietário, que por mais esnobe e pretensioso, ao despurificar um nome ímpar nas *belles-lettres* da filosofia, não poderia o ser mais do que esse nome pequenino (Paul-), apoiado num conectivo gráfico, conhecido nas gramáticas mais formais como "traço-de-união" - mas que o evidencia como um lapso, como corte, como algo alheio, ali grudado, o pequeno rasto duma mancha indesejável.

TEIA DOS HÍFENS (Foucault e Fournier)

O hífen, no nome pessoal de batismo de Foucault, portanto, apresenta tanto uma acepção de corte, quanto de contato (viscosidade). Há uma anomalia simbólica, uma contradição, uma "loucura" (*mania*), nesse hífen, posto que joga um sentido que une e separa - amarra, conecta, liga, puxa e, simultaneamente, desconstrói o centro significativo de um significante, de um próprio, instaurando um hiato, um vazio, entre os dois nomes. "Paul", o nome negado, suplemento renegado, em primeiro, qual uma prótese do indesejável passado. "Michel Foucault", o nome querido, requerido, logo depois do hífen. (Visto que falamos em uma "loucura" nesse hífen, recordemos que o próprio Foucault foi um grande estudioso da anormalidade, das marcas da loucura - tendo inclusive, durante os anos cinquenta, trabalhado num hospital psiquiátrico por mais ou menos três anos - elaborando todo um maciço trabalho arqueológico a respeito. "Les anormaux", título do famoso curso no Collège de France, em 74 e 75, ano em que publica também *Vigiar e Punir: História da violência nas prisões*)⁴⁶. Há

⁴⁶ Por um lado, é certo que Foucault retirou o "Paul" de seu nome próprio, que se tratava do nome do seu pai, e também negou seguir a carreira de cirurgião, mas, por outro, não negou a influência do pai no que tange os estudos da medicina, que aliás foi uma de suas mais importantes aventuras. Assim, sob tal perspectiva, Foucault nega e, ao mesmo tempo, admite a figura paterna, busca uma exterioridade a ela quando também a encontra no seu interior. Paira, ainda hoje, certa crítica às fases mais experimentais em que Foucault, por exemplo, sentiu a loucura de perto, nos anos cinquenta. Muitas antipatias existem sobre o que há de tendência pragmatista, ou laboratorialista, mas convenhamos que foi uma fase de extrema importância para as curiosidades que, na época, atormentavam-no. Numa entrevista, diz o filósofo: [...] *Después de haber estudiado filosofía quería saber lo que era la locura: había estado suficientemente loco como para estudiar la razón, y era lo suficientemente razonable para estudiar la locura.*[...] (FOUCAULT, Michel. "Verdad, Individuo y Poder" in *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, trad. espanhol de Mercedes Allendesalazar, Barcelona: Paidós/I.C.E.-U.A.B., 2000, p.144).

outro sobrenome prestigioso, dentre tantos, nas *belles-lettres*, que começa com "Fou" (louco): Alain-Fournier.

Francês que sofreu uma morte misteriosa, desaparecendo na mesma floresta em que decorre o espaço da narração de seu único romance *Le Grand Meaulnes* (traduzido para o português como *O bosque das Ilusões Perdidas*⁴⁷), constitui-se como outro caso de escritor clássico com alteração de registro. Ele chamava-se Henri Alban Fournier. "Alban" passou para "Alain" e um emergente hífen apagou o hiato entre nome e sobrenome, sintetizando assim uma designação ímpar: "Alain-Fournier".

Alain-Fournier, cujo verdadeiro nome de batismo é Henri Alban Fournier, nasceu em La Chapelle-d'Angillon, Cher, a 3 de outubro de 1886. Descendente de uma vasta família de professores e camponeses, passaria toda a infância no campo. Teria uma vida um tanto triste, meio isolado e quase sem amigos. Compensaria a pobreza de sua vida social com uma rica vida interior, repleta de maravilhosos sonhos, fazendo da própria vida uma coleção de signos e uma liturgia, que mais tarde somente poderia encontrar a paz e a tranquilidade através da criação literária.⁴⁸

Os dois pertencem a tempos distintos da cultura francesa, mas eis um caso contrastante e em parte similar ao nome próprio de Foucault: um e outro sofreram alterações, entretanto, Fournier recebeu um hífen e Foucault renegou o seu. Foucault marcava-se pelo "Paul" de seu pai, ao passo que Fournier, trazia a presença nominal materna, pelo "Alban", que vinha a lembrar "Albanie Fournier", nome de sua mãe. Na busca de produzir um nome único, de encontrar a "paz artística", Fournier convoca um hífen que ainda mais o une ao seu sobrenome paterno, o dos camponeses humildes. Ele crava uma relação aditiva, uma simbiose, entre nome e sobrenome. Fournier era o camponês, que ingressa nas fileiras do exército como soldado, logo que fracassa nos exames para a Escola Normal, e morre numa missão de reconhecimento em 1914. Foucault, por sua vez, passará o período da Segunda Guerra na condição de um adolescente fascinado por nomes como Freud, Marx, Hegel,

Após três meses de estudos práticos, reflexões diretas com os loucos, sabe-se que o próprio Foucault começa a se perguntar sobre a necessidade daquela experiência. Peter Pál Pelbart, num artigo que evidencia os ganchos entre Blanchot, Foucault e Deleuze, no tema da relação entre literatura e loucura, dirá que a loucura "[...] já estaria perdendo sua dimensão de exterioridade. Foucault, em 1964, chega até a profetizar o seu gradual desaparecimento. Se até agora a loucura era para o homem essa Exterioridade enigmática, que ele excluía mas na qual se reconhecia, que espelhava tudo aquilo que ele mais abominava mas também tudo o que ele era na sua constituição mais original, o seu Outro mas também o seu Mesmo, agora, diz Foucault, neste futuro que se avizinha, a loucura deixará de ser este estranho essa Exterioridade, essa *questão*, para incorporar-se ao humano como o seu próprio mais originário. Processo ao qual demos o nome, irônico talvez, de 'humanização' da loucura. Através dele e de sua dialética diabólica teremos conseguido o impensável: abocanhar o nosso próprio Exterior.[...]" PELBART, Peter Pál, "Literatura e Loucura" in *Imagens de Foucault e Deleuze. Ressonâncias nietzschianas*, Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p.292.

⁴⁷ FOURNIER, Alain. *O bosque das ilusões perdidas*. Trad. Maria Helena Trigueiros, São Paulo: Abril Cultural, 1985.

⁴⁸ Este estudo biográfico é anônimo e encontra-se na apresentação do livro. Ver. Id. Ibid. p.8.

Heidegger⁴⁹, Nietzsche⁵⁰. Foucault era filho de uma família que lhe pressionava uma carreira brilhante de cirurgião, e, no entanto, seu interesse era ser admitido com sucesso na *École Normale Supérieure de Paris*, a famosa escola da rua *d'Ulm*, onde conhecerá amigos e mestres como Althusser e Jean Hyppolite. Quer dizer, em um, Fournier, pesa-lhe o discurso biográfico de desilusões e desencantamento, raros amigos, como Jacques Rivière, que acompanharam sua depressão ao mundo escriturístico. Em outro polo, flutua o fascínio e a limpidez intelectual, a eminência irradiante de Foucault.

Muito embora as aparências digam outra coisa, não há inocência em Fournier: imerso na solidão e na pobreza de sua vida social, ele busca a instauração de um nome original, singular, extravagante, e para tanto abusa do hífen, pois sua meta é o nome de autor. Justamente para legitimar-se no seio dessa sociedade abominável que tão poucos amigos guardou para o escritor, era preciso um outro nome próprio, o que seria uma "compensação". Enquanto que Foucault, anos depois, sem sequer sonhar que um dia viria a ser Michel Foucault (assinatura ímpar de tantos livros importantes), anula uma relação nominal com a paternidade, ao subtrair um "Paul" atrelado a um hífen. Por esse modo de ver, Foucault apresenta-se, como disse uma vez Blanchot, no estado de *un homme en danger*⁵¹. Em sua despretensão na fundação do nome pessoal de autor, um rapaz estava em perigo - ele mal sabia que estava a produzir um nome próprio que, num horizonte por vir, viria a ser o de autor. Foucault escorregava na escolha do nome de autor, resvalava rumo à ciranda da

⁴⁹ Ocorre um parentesco entre o mergulho antropológico de Foucault, esquema de elo histórico que passa pela crítica do nome próprio, e as repercussões analíticas da ontologia heideggeriana. Note-se o texto do prefácio da 4ª edição brasileira de "O que é um autor", por José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais: "[...] Evidentemente que a crítica do autor, a recusa do nome, a crítica da nomeação, tem o seu motivo numa dada interpretação da experiência moderna. Seria bem necessário pô-la em evidência, mas não é esse nosso objectivo. Basta dizer que a sua falta explica o escândalo provocado pelo tão incompreendido anúncio da 'morte do homem' com que Foucault concluiu o livro *Les Mots et les Choses* (1966). Apesar das semelhanças facilmente apontáveis com a carta *Ueber den Humanismus* (1946) de Heidegger, todo esforço foucaultiano se joga num afastamento da filosofia, em direção a uma teoria da experiência historicamente determinada pela modernidade. Já nos anos 60 essa intenção era bem explícita afirmando que 'tal como Dumézil o faz para os mitos, eu tentei descobrir normas estruturadas da experiência cujo esquema pudesse encontrar-se com modificações a níveis diversos', e o esquema que buscava passava claramente pela crítica da subjectividade, que muito heideggerianamente considera como princípio constitutivo do pensamento moderno, e de sua maneira de visar a experiência, dramaticamente cindida entre um romantismo subjectivista e um iluminismo objectivista. (...) Essa complexidade deve-se ao facto de Foucault se inserir na linha da ontologia fundamental de Heidegger, mas com uma diferença essencial que passa pelo deslocamento da ontologia para a antropologia. Ou seja, em vez de seguir a via aberta por Heidegger de uma ontologia fundamental, procurará desenvolver o programa da *Daseinsanalytik*, dentro de uma perspectiva histórica, o que o obriga a suspender a própria filosofia [...]". MIRANDA, José A. Bragança de, CASCAIS, António Fernando, "A Lição de Foucault" in FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Rio de Janeiro: Passagens, 1992, pp.6 e 17.

⁵⁰ Numa entrevista conferida no início dos anos oitenta, Foucault fala sobre suas influências de leitura desta fase: "[...] Quando era estudante en los años cincuenta, leí Husserl, Sartre, Merleau-Ponty. Cuando uno nota una influencia avasalladora, trata de abrir la ventana. De modo paradójico, Heidegger no es demasiado difícil de comprender para un francés. Cuando cada palabra es un enigma no se está en una posición demasiado mala para entender a Heidegger. *El ser y el tiempo* es difícil, pero sus obras más recientes son más claras./ Nietzsche fue una revelación para mí. Sentí que había alguien muy distinto de lo que me habían enseñado. Lo leí con gran pasión y rompí con mi vida [...]" FOUCAULT, Michel. "Verdad, Individuo y Poder" in *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, trad. espanhol de Mercedes Allendesalazar, Barcelona: Paidós/I.C.E.-U.A.B., 2000, p.146.

⁵¹ BLANCHOT, Maurice, *Michel Foucault tel que je l'imagine*. Paris: Éditions Fata Morgana, 1986, p.15.

representação de uma assinatura predestinada à fama, quando precisamente sustentava uma "infâmia", a que era desdobrada contra o nome do pai. Era para extinguir uma autoria do nome e não gerar outra...

Mas, ambos os hífen, nos casos fortuitos de Foucault e Fournier, são marcas paradoxais de nomes de escritores que resolveram mudar o nome próprio e onde se vê o sinal de uma designação abjurada. O hífen aparece como o vestígio de um nome de batismo que serviu de placenta para um novo. Um nome velho, usado, abandonado nas sombras de um hífen posto que um dia alguém se envergonhou dele. Dizemos "marcas paradoxais" devido, igualmente, o fato de "positivarem", por assim dizer, um novo nome próprio, um nome de autor, mas serem, em sua forma simbólica (-), qual uma negativa, a marca de uma ausência, de uma recusa, um "não", um "menos". É bem instigante essa imagética gráfica no nome próprio de escritor. Os dois, expoentes das *belles-lettres* francesas. Um, escritor de literatura, que apenas escreveu um único romance, e entrou para a história dos clássicos. Outro, escritor de filosofia, de história, de uma arqueologia, de uma obra híbrida e inconfundível. Foucault mesclou sua autoria com a escritura, despontando, em suas sutis e delicadas construções filosóficas, todo um *bien-écrire*, ao passo que Fournier tomou o hífen que Foucault não quis. Alain-Fournier escreveu um fino romance, apenas um, que suspendeu seu nome à constelação dos escritores, aos *flashes* franceses.

CAPÍTULO IV

Desafio babélico
Em torno de *Théos*
Regime do poder (a fala e o fora)
Relevância derridiana
Inomimável
Deus (o autor) e seu semblante
"À l'échec"

"Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens."

Michel Foucault. *As palavras e as Coisas*

Tendo enfatizado, dentre as questões genéticas do nome próprio, a da blasfêmia do Pai, a metáfora da "torre" é realçada. Deus ocultado no outro lado do tabuleiro: Deus *Abconditus*. O estudo inclina-se para o teológico, como antes fizera na translação da hóstia, afinal estamos nos paradoxos do nome sagrado de *Thèos*. Mitologicamente, a imagem da nomeação é a principal manifestação genesíaca de poder. Babel: nome próprio e comum, quando o hebreu se desmantelou e o pacto das similitudes se perdeu no jogo da tradução. Depois, estuda-se um caso interessante: o erro na Bíblia Perversa, efetuado por R. Barker. No final, tudo levará à Torre de Xadrez e explorar-se-á essa correlação lúdica.

DESAFIO BABÉLICO

Mas, é preciso algum ponto: já! (*Déjà!*¹). Estudar o nome próprio de escritor, de autor é, deste modo, ir rumo a problemática aqui-agora do nome do Pai, das forças da gênese, ou, ao menos, tocar essa investigação em uma série de nós específicos. Mas, nessas primeiras aventuras, para pensar a *causa prima* dessa questão do nome próprio, bem se poderia, ao invés do célebre e polêmico artigo "O que é um autor", tomar algumas análises foucaultianas da *epistémé* hermenêutica desde o séc XVI (isso para tentar entender algo basilar no fenômeno do nomeamento e sua propriedade histórica e mítica). É que aquilo que está disposto nesse texto, o mais das vezes considerado incompleto e até passageiro, na verdade, vem a ser um desdobramento de um velho trabalho de Foucault, a especificação da função-sujeito. A função-autor seria, deste modo, uma das ramificações desse propósito mais amplo. Pois bem, então seria viável estudar a partir do primeiro livro de Foucault, a propulsão do assunto da autoria, do nomeamento e das propriedades lingüísticas. Esta decisão inicial e a presente escrita rodopariam, abraçados, com toda a tempestade de relações entre os textos e deciframentos da natureza a que as figuras clássicas do mundo desenvolveram as primeiras imprecisas raízes, por exemplo. Mas, desafortunadamente, persuadidos de que se pode ir a isso, virando a única chave de partida, e numa só tese, cairíamos num grande erro.

Lembre-se que, já num desses principais escritos, o segundo capítulo de *As palavras e as coisas*, guiado pela idéia de que conhecer nunca é ver, e sim interpretar, Foucault vai bem a fundo, ao retomar aquela narrativa alegórica de Babel...

Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens.²

¹ *Déjà*: onde se vê a rúbrica oculta do nome Derrida Jacques. Ver: BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques. "O nome próprio" in *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p.129.

² FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.52.



Fig 12. Print Depicting Construction of teh Tower of Babel
[Fotografia de Philip de Bay]

O mundo está repleto de signos predispostos, assinalações. O conhecer humano, originariamente guiado por uma visão que tinha como prioridade as similitudes e afinidades no equilíbrio entre as coisas, não mais significaria que o poder de interpretar o que há de oculto, o nome adormecido. As redes de enunciados configurariam, por assim dizer, uma espera de um sentido de transparência que somente o homem poderia conferir. Esse homem que renegou o "nome do pai" (a totalidade do todo), na busca de seu nome próprio, e que, por ele, foi punido, com o não-todo, nos destroços de Babel³, com a opacidade das coisas que antes eram claras, depuradas, no *hebreu*. Então, a escrita é uma precedência (na forma de marcas silenciosas) em tudo o que pode ser nomeado. Nos realça, Foucault, que Adão, ao nomear os animais, nada mais fez que ler essas marcas. Dentro deste tema, em seu vocabulário próprio, Derrida formulou o termo *archi-écriture*. O professor Charles Ramond, da *Université Bordeaux III - Michel de Montaigne*, nos explica sobre esse termo, de fundamental relevância na filosofia derridiana, o da *archi-écriture*:

Nous concevons spontanément l'écriture comme quelque chose qui vient *après*: on parle d'abord, on écrit *après*, ou encore l'histoire (avec l'écriture) vient *après* la préhistoire. Par conséquent, lorsque Derrida avance l'expression d' *archi-écriture* pour mettre en évidence le fait que l'écriture, selon lui, ne vient pas 'après' (après la parole,

³ [...] Não é difícil, apesar das aparências, reencontrar ao longo das tradições os traços de que a língua esteja ligada à operação do não-todo: afinal de contas, o mito de Babel não diz outra coisa, visto que ele liga a possibilidade da língua a uma possibilidade de uma divisão indefinida e não passível de adição[...]. MILNER, Jean-Claude. "A produção da língua" in *O amor da língua*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1987, p.19.

após a pré-história), mas qu'elle est originaire, *toujours déjà* presente, il semble s'attaquer, de façon à première vue absurde et même ridículo à une évidence unanimemente admise: comment oser soutenir en effet, contra le plus élémentaire con-sens, que l'écriture apparaît en même temps que la parole, voire qu'elle la précède? C'est pourtant bien l'une des thèses centrais de la philosophie de Derrida, souvent perçue, de ce fait, comme une pure et simple provocation, et suscitant en retour des réactions de rejeit indigné ou de fascinação devota, également inappropriées. Car la thèse d'une *archi-écriture*, pour peu qu'on l'examine tranquillement, se justifie aussi bien du point de vue de la logique que du poit de vue de l'expérience⁴.

Com a ilustração dessa narrativa de Babel, o tema do nome próprio é tomado muitas vezes mais por Derrida, em vários livros. Lembrando da história: Javé resolve botar em ruínas a gigantesca torre de Babel, arrebatado pela ira divina (ou mesmo "ciúmes" do nome próprio, como explorará em *Torres de Babel*) ao notar que fora construída pela tribo chamada de *Shem* - nome que justamente significa "nome" - com o objetivo de impor poderosamente sua língua para toda a humanidade. Desde tal momento, o Pai, *Theós*, condena o mundo à ininteligibilidade das línguas mais diversas, mais confusas, e todos se vêm obrigados a traduzirem-se uns aos outros. Se a comunicação era antes endurecida, introvertida, numa única estandardização que se impunha, e todos se entendiam entre si, agora, suas bocas passariam a escoar na desordem do múltiplo, no movimento genético que balança várias bandeiras desconhecidas, vindas do nada, oriundas da queda, do *Kháos*⁵. E os condena ao trabalho forçado de reaprenderem a ouvir, a buscar entender, capturar, novamente os sentidos extraviados. Se eles queriam roubar o nome próprio de Deus, impor o seu próprio na terra, se queriam tomar-lhe o "curinga", os pontos, a autoria e a propriedade, então, irado (enciumado dessa fratura que lhe é ausente, que torna sua perfeição imperfeita, desse desejo que jamais poderia desejar porque ele mesmo é o objeto desejável, desejoso), Deus confiscou-lhes ainda mais, violando a partida, Babel, ao atirar as pedras no chão, ao confundi-las nos destroços do jogo. "Deus joga tudo ou nada", falou Régis Debray. (Para que os homens, os concorrentes, aprendessem a jogar honestamente, ou seja, conforme o jogo. Um ponto estritamente necessário: conformar-se ao jogo, aí está o princípio daqueles cujas aspirações um dia esqueceram-se que se mantém sob vigília, todo o tempo. Somente o invisível pode se inconformar, o invisível que nos vê, o impróprio que se nos apropria, a graça violenta, a violência graciosa, em outro *topos*: o inacessível.)

⁴ RAMOND, Charles, *Le Vocabulaire de Derrida*, Paris: Ellipses, 2001, p. 9.

⁵ "[...] os gregos dizem *Kháos*. O que é o Caos? É um vazio, um vazio escuro onde não se distingue nada. Espaço de queda, vertigem e confusão, sem fim, sem fundo. Somos apanhados por esse Abismo como por uma boca imensa e aberta que tudo tragasse numa mesma noite indistinta. Portanto, na origem há apenas esse Caos, abismo cego, noturno, ilimitado [...]" VERNANT, Jean-Pierre. "A origem do universo" in *O universo, os deuses, os homens*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.17.



Fig. 13. "Torre de Babel" de Lucas van Valckenborgh
[Musée du Louvre, fotografia da tela, 2006]

Félix de Azúa, por outro lado, faz uma relação entre a lenda de Babel e a tática histórica de colonização de novos espaços, quer dizer, a construção da torre obedeceria, antes, à necessidade humana de exílio que nos é natural, do que propriamente a um arriscado jogo contra Deus. Segundo ele "la multiplicación de las lenguas responde a una necesidad de orden táctico en el proceso de habitación del mundo"⁶. Assim, como descendentes de Noé, após o terrível dilúvio, teríamos percebido que nosso destino de povoamento de territórios ganhava muito mais ao usarmos mais línguas, mais nomes. Deste modo, a imagem da Torre, construída e desconstruída, é uma imagem do exílio, condiz com o jogo infantil da territorialização, da expansão, pelo mundo à fora. A Torre, deste modo, condiz com Exílio.



Fig. 14. Bollingen "A Torre" em 1923, em seu primeiro estágio.
Em 1927 é aumentada por um anexo na parte central
[Memória, Sonhos, Reflexões, p.201.]

⁶ AZÚA, Félix de, "Siempre en Babel" in *Archipiélago* 26-27. *Formas del Exilio*, Madrid: Arco, inverno de 1996, p.26.

Lembremos, a título de curiosidade, da casa de férias construída com grande dedicação, na beira de um lago, por Jung, e para onde o mesmo se retirava, sobretudo na velhice. A casa que recebeu, não arbitrariamente, o nome próprio de "A Torre", ou "Torre de Bollingen", e onde há um propósito de transcendência muito peculiar, a filosofia de um lar diferenciado, como símbolo de uma necessidade de interiorização e, principalmente, de exílio. Jung dedicou mais de trinta anos à construção desta Torre. Em suas memórias, escritas na década de cinquenta, quatro anos antes de sua morte, ele deixa claro o clima de imaginação, poder e de uma infantil superioridade, com o qual construiu também outra torre menor e, depois, praticamente as desconstruiu ao ir transformando, pouco a pouco, os corredores em galerias de dois andares. A casa vai crescendo para os lados, não mais enfrenta os céus, metáfora da expansão, mas o seu nome próprio continua sendo "A Torre".

Numa pedra exterior, ele entalhará algumas palavras escolhidas a dedo que buscariam explicar o sentido da Torre⁷. Dentre outras frases, a primeira delas vem a ser esta inscrição de Heráclito: "O Tempo é uma criança - brincando como uma criança - sobre um tabuleiro de xadrez - o reino da criança"⁸. O próprio Jung, neste exercício de xadrez consigo próprio, em seu confuso empreendimento arquitetônico de Bollingen, metaforiza a lenda de Babel como exílio, da diversidade dos nomes próprios, a imagem do inacessível.

EM TORNO DE *THÉOS*

Noutro sentido, a concepção de um Deus que se sente humilhado, em sua solidão, colocado como inferior, uma identidade de *Théos* rebaixada, confusa, e, simultaneamente, ativa, elevada, soberba, capaz de forçar uma implacável condenação àqueles que o afrontaram.⁹ Mas para afrontar o nome de Deus é preciso apresentar-lhe perigo, é necessário estar ao seu lado, diante dele, de algum modo como rival, ou a um fio de conhecer o livro secreto do bem e do mal. Mas, paradoxalmente, não há nada diante de Deus, nem mesmo ele próprio, para lembrar a poesia de Drummond, já em sua fase mais metafísica, chamada *Deus Triste*, que afirma "(...) A solidão de Deus é incomparável/ Deus não está diante de Deus"¹⁰.

⁷ Sentido que desliza de qualquer senso ucrônico e utópico.

⁸ JUNG. C. G. "A Torre" in *Memória, Sonhos, Reflexões*, trad, Dora Ferreira da Silva, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1962, p.199.

⁹ A representação de Deus é, justamente, a do altíssimo que se rebaixa sem sair de sua elevação. A posição de Deus é intocável, oculta. O contato entre Deus e os homens parece ser condenado a esse processo vertical, mas onde há um esforço de rebaixamento divino muito raro. Deus sofre um pequeno sacrifício ao lembrar-se da criação dos filhos, ao sair do invisível, seu reino incógnito.

¹⁰ A poesia diz assim: "Deus é triste./ Domingo descobri que Deus é triste/ pela semana afora e além do tempo./ A solidão de Deus é incomparável./ Deus não está diante de Deus./ Está sempre em si mesmo e cobre tudo/ tristinfinitamente/ a tristeza de

No início da década de oitenta, Emmanuel Lévinas colaborou num debate em Genebra onde a preocupação dirigiu-se ao sentido e às aberturas da tradição religiosa ocidental e das suas Escrituras. Ao responder aos questionamentos de Gabrielle Dufour, que postulou como falsa a interpretação hegeliana do tema da "descida" de Deus na encarnação, Levinás acrescenta alguns detalhes das Escrituras que, justamente, desabam a hierarquia vertical entre abaixo e acima, queda e elevação.

E.L. - ... a descida e a queda são a sua perfeição, a sua elevação. No sentido de Bossuet, quando fala 'das gloriosas descidas da caridade cristã'.

Gabrielle Dufour. - Mas o hegelianismo prejudicou muito a mentalidade cristã. Fez-nos compreender a descida de Cristo, a descida de Deus na encarnação, de uma maneira inteiramente falsa...

E.L. - não, escute: a descida tem o seu sentido exaltante para os leitores das Escrituras. Mais alto que o alto, como no salmo 113, onde Deus é celebrado na sua altura e onde a elevação cresce na medida em que o seu olhar desce até à mulher estéril mais miserável que os miseráveis.

Gabrielle Dufour. - Mas a própria descida é aqui uma elevação, ao passo que no esquema dialético é uma passagem! O que é totalmente diferente.¹¹

A elevação de Deus cresce na medida em que se desce o olhar ao mais baixo. O problema está todo aí. O paradoxo do poder: exaltação e rebaixamento num mesmo Rei (ou Tirano, o que nos remete perfeitamente à visão foucaultiana da tragédia de Édipo.¹²). Essa é a

Deus é como Deus: eterna.// Deus criou triste/ Outra fonte não tem a tristeza do homem." (ANDRADE, Carlos Drummond. "Deus Triste" in *As Impurezas do Branco*, Rio de Janeiro: Record, 1990, p.65.)

¹¹ LÉVINAS, Emmanuel. "Debate com Emmanuel Lévinas (2 de junho de 1983, em Genebra)" in *Transcendência e Inteligibilidade*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1984, p.46.

¹² Édipo, na peça de Sófocles, significa a figura-exemplo do tirano, na transição histórica para a Grécia clássica, com características oscilantes, essencialmente negativas e positivas. Édipo conheceu a miséria e a glória, o baixo e o alto, o povo tanto o saudou como "o todo-poderoso", quanto também o rebaixou de seu poder, uma vez que o identificou implicado por seu próprio juramento de exilar a pessoa que matou seu pai. Édipo jamais podia imaginar um parricídio, quando matou Laio não tinha a mínima consciência de quem assassinava, o que não o inocenta de modo algum, mas crime que foi decisivo para se apropriar do poder que era do pai. Seu destino fabuloso é marcado, portanto, pela alternância entre exaltação e rebaixamento. Foucault se interessa, em especial, por este dado. Édipo reergueu Tebas, ao decifrar os enigmas da esfinge, libertando-a do monstro, da "Cadela", a "Cantora Divina", como chama Foucault - entidade também retratada como uma bela mulher alada - ato que o levou à condição de Rei. Mas tanto é aquele que medita e resolve certos dilemas fundamentais, que governa com extrema justiça, quanto também encarna o rebaixado, o exilado de seu próprio poder pela cegueira luminosa, branca, "tragédia do excesso" como chamará Foucault (pense-se também na metáfora da cegueira branca em o *Ensaio sobre a Cegueira*, de Saramago). Édipo não foi injusto, não é por isso que foi punido, foi apenas justo demais, como Deus, e, assim, cai na emboscada da sua própria palavra, de seu próprio excesso, de seu medo de perder o nome próprio, seu poder, seu saber. A armadilha luminosa da própria promessa que o coloca além da culpa ou da inocência, do bem ou do mal. Do mesmo modo, o mito de Babel também situa a figura de Deus numa posição de tirania, como personagem de uma tragédia do poder. Deus, por saber demais, nada sabia. Então, surpreende-se com a visão da Torre que estava sob seu nariz, desafiando descaradamente sua onisciência, sua verdade panóptica oculta, querendo desmascarar seu nome próprio. A história de Babel, de igual modo, não é um mero complexo do inconsciente (de Deus), qual Deleuze, Guatarri e Foucault criticaram no complexo de Édipo para certos psicanalistas. Mas sim, uma outra espécie de complexo, uma complexidade da trama entre o poder e o saber, a história da busca do centro, do céu, de urano, da verdade, como um fenômeno estranho, excêntrico, de queda, rebaixamento. O personagem poderoso está implicado, no sistema da regularidade do seu poder, pelo próprio juramento, sua irregularidade omissa, sua escritura. Sua função, passível de ser substituída. Seu poder, passível de ser destronado. Seu nome próprio, passível de ser descoberto... Tudo isso é a muralha que protege o Todo-Poderoso de perder de uma vez por todas o seu bendito poder, mas de igual modo, uma venda em seus olhos, a muralha que o torna cego ante o inimigo, o Outro, o nome próprio do próximo.

cilada divina que faz perturbar seu nome próprio: o que vem de baixo não o atinge, mas é possível ultrajar o próprio firmamento criando a alta Babel, para fazer oscilar o seu poder, avistar seu nome vacilante. O nome inatingível, objetivamente, pode então ser tocado, atingido, essa é a grande mentira, a grande verdade, a grande soberania de Babel. Recordemos que a origem e o marco do ocidente, de nossa memória, é o desmantelamento entre poder e saber (política, repressão dos poderosos, por um lado. Ciência, verdade pura, por outro). Este mito começa a ser desmantelado com Nietzsche, segundo afirma Foucault, numa leitura de Nietzsche que se afasta da tradição interpretativa que o associou a um conceito de soberania meramente objetiva. A idéia de que o poder é cego persiste como a marca de nossa civilização ocidental. Apontando afirmações de Almir de Andrade sobre Nietzsche, o professor Raul Antelo nos fala da emergência da distinção entre soberania e poder, veja-se:

Nietzsche, em geral, foi lido como defensor de uma soberania meramente objetiva e esta será a divergência que a tradição de Bataille, Blanchot e Foucault recriminará ao saber consolidado: confundir soberania e poder, buscar a autopreservação ao preço de controlar o futuro e os demais¹³

Possibilita-se a insegurança pressentida do rebaixamento do próprio nome do Altíssimo, através de uma expressão obscena: o apelo pela autoria (da Torre, da Palavra) que só a Deus deveria distinguir. Então o seu nome, a sua voz, antes de empossar a inércia, a apatia, a indiferença pelo homem, pela cultura, precisa estar apavorado, intimidado pela réplica sublime, soberana, que o falante pode vir a criar no intuito de enganar a própria imortalidade de que está ausente.

Con el conocimiento del bien y del mal, el hablante podría chegar a *crear* y, por tanto, a ser como Dios. Es así como puede interpretarse el relato de la Torre de Babel. Aun desprovisto de inmortalidad, el ser humano siegue siendo, precisamente en virtud de su capacidad lingüística, un rival peligroso para Dios¹⁴

Como aponta Paul Ricoeur, em uma entrevista concedida a Edmond Blattchen, intitulada de "Deus sem nome..."¹⁵, o próprio nome de Deus vem a ser inominável, uma vez que ele se opõe a si mesmo. Encontraremos, no capítulo IX de Isaías, os seguintes nomes correlativos a Deus: "Conselheiro Magnífico, Todo-Poderoso, Príncipe da Paz", já em outros textos bíblicos acharemos um "Deus dos Exércitos", por exemplo, o que não tem a ver nem

¹³ ANTELO, Raul, "O inconsciente ótico do modernismo" in *Potências da Imagem*, Chapecó: Argos, 2004, p.22.

¹⁴ WAHNÓN, Sultana. *Lenguaje y Literatura*, Barcelona: Ediciones Octaedro, 1995, p.19.

¹⁵ RICOEUR, Paul. "Deus sem nome..." in *O único e o singular*, trad. Maria Leonor F.R. Loureiro, São Paulo: Editora Unesp, 2002, p.18.

um pouco com um "Deus Misericordioso". Portanto, Paul Ricoeur mostra que, no fato da incoerência das descrições que o nominam, o nome de Deus é uma presença opositiva que só pode se dar através mesmo de uma tautologia, uma redundância que parece não levar à invariância identificatória de um nome próprio, no sentido comum, no final das contas.

Em Êxodo (3:14) temos a expressão de uma repetição, uma fuga, uma evasiva, do Deus inominável em "Eu sou aquele que sou"¹⁶. Lembremos da poesia de Borges, *La Larga busca*:

Anterior al tiempo o fuera del tiempo (ambas locuciones son vanas) o en un lugar que no es del espacio, hay un animal invisible, y acaso diáfano, que los hombres buscamos y que nos busca.

Sabemos que no puede medirse. Sabemos que no puede contarse, porque las formas que lo suman son infinitas.

Hay quienes lo han buscado en un pájaro, que está hecho de pájaros; hay quienes lo han buscado en una palabra o en las letras de esa palabra; hay quienes lo han buscado, y lo buscan, en un libro anterior al árabe en que fue escrito, y aún a todas las cosas; hay quien lo busca en la sentencia Soy El Que Soy...¹⁷

A busca cíclica, humana, de uma definição do "eu sou", como espelhamento do nome próprio de Deus, é uma busca desesperada. Soren Aabye Kierkegaard, em *O Desespero Humano*, dirá que "o homem desesperado não faz portanto mais do que construir castelos no ar e debater-se sempre contra moinhos de vento"¹⁸. Circulando como moinhos de vento com os quais nos debatemos... A besta diáfana da dúvida, animalidade reclamada e que nos reclama, constantemente, para além do "pássaro feito de pássaros", para além da crença na potência de síntese numa palavra ideal, numa tradução, numa metáfora, um outro animal que

¹⁶ Dentro deste tema da tautologia, à frente, consta o subcapítulo "O anjo Noturno", onde algumas idéias serão reaproveitadas.

¹⁷ BORGES, Jorge Luis. "La Larga Busca" in *Os Conjurados*. Editora Três, 1985, p. 82.

¹⁸ Kierkegaard, ao tentar compreender e amparar o que chamava de "universalidade do desespero", comprova que o *desespero* assemelha-se à uma doença (*doença mortal*), entretanto, diferentemente, é sempre uma regra, uma constante, e não uma exceção, uma ressalva. "[...] Assim como talvez não haja, dizem os médicos, ninguém completamente são, também se poderia dizer, conhecendo bem o homem, que nem um só existe que esteja isento de desespero. (...) O desespero não é apenas uma dialética outra que uma doença, mas até os seus sintomas todos são dialéticos e é por isso que o vulgo corre o risco de se enganar quando considera alguém como sendo, ou não, um desesperado. Não pode ser, com efeito, significar: que se é, ou ainda: que tendo-o sido, se está salvo dele. Estar confiado e calmo pode significar que o somos: esta calma, esta segurança podem ser o desespero. A ausência de desespero não equivale à ausência dum mal; porque não estar doente não significa que o sejamos, mas não estar desesperado pode ser o próprio indício de que o somos. Nada portanto de idêntica à doença, na qual o mal-estar é a própria doença. Nenhuma analogia. Aqui o próprio mal-estar é dialético. Nunca o ter sentido, eis precisamente o desespero. [...]" KIERKEGAARD, Soren Aabye. "O desespero humano" in *Os Pensadores*, trad. Carlos Drifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro, São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 204.

ainda busca se resolver numa simples e cíclica sentença "Soy El Que Soy", uma determinação tautológica... uma imaterialidade que "habita os espelhos", mas o anjo de uma tautologia rompida pelo infinito... Um animal que foge, em desespero, na direção que fugimos. Em outras palavras: circulando.

"[...] Ela segue, a si mesma, ela se segue. Ela poderia dizer "eu sigo", "eu me sigo". Ao prosseguir assim com alguma conseqüência, em três tempos, ela descreveria o desenrolar de uma peça em três atos ou em três movimentos de algum concerto silogístico, um deslocamento que se dá *seqüência*, uma seqüência em uma palavra./ Se eu sigo esta seqüência, e tudo no que me preparo a dizer deveria reconduzir à questão de o que "seguir" ou "prosseguir" quer dizer, e "ser depois", e à questão do que faço quando "eu sigo", e digo "eu sou", se eu sigo esta seqüência, aí então me transporto dos "fins do homem", portanto dos confins do homem, à "passagem das fronteiras" entre o homem e o animal. Ao passar as fronteiras ou os fins do homem, chego ao animal: ao animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta de si-mesmo, a esse homem a que Nietzsche dizia, aproximadamente, não sei mais exatamente onde, ser um animal ainda indeterminado, um animal em falta de si-mesmo. Nietzsche diz também na *Genealogia da moral*, no começo da segunda dissertação, que o homem é um animal prometer, pelo que ele entende, sublinhando estas palavras, um animal que pode prometer (*das versprechen darf*). A natureza ter-se-ia dado como tarefa criar, domesticar, "disciplinar" (heranzüchten) esse animal de promessas./ Há muito tempo, há tanto tempo, então desde sempre e pelo tempo que resta por vir, nós estaríamos em via de nos entregar à promessa desse animal em falta de si-mesmo./ Há muito tempo, pois./ Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha?/ Que animal? O outro./ Freqüentemente me pergunto, para ver, *quem sou eu* [...]"¹⁹

Diverso do "eu sou eu" hegeliano (criticado por Sartre quando este lembra da oposição de Kierkegaard²⁰), se está dizendo também uma fórmula irresolúvel dialeticamente: se *Soy El Que Soy*, então se diz de algum modo "eu sou: eu sou". (O ser-para-si passaria, então, a um "ser-para-si-para-ser..."? - Um "si" central na definição do ser, entre o "ser para" e o "para ser"?) Ou estaríamos fugindo ao longo de uma, cada vez maior, emboscada ontológica? Para Blanchot, vejamos de novo, "toda palavra, então, é de fuga, precipita a fuga, ordena todas as coisas para a confusão da fuga, palavra que na verdade não fala, mas foge daquele que fala e o leva a fugir mais depressa do que está fugindo"²¹. Estar fugindo mais depressa do que se está, eis precisamente o que ainda mais alimenta a desorientação (do animal, do anjo²²), a solidão da fuga, "porque las formas que lo suman son infinitas"... Aí está o que faz crescer a incerteza

¹⁹ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p.14-15.

²⁰ Ver: SARTRE, Jean- Paul "L'écueil du solipsisme" in *L'être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943.

²¹ BLANCHOT, Maurice. *A conversa Infinita, a palavra Plural*, trad. Aurélio Guerra Neto, São Paulo: Escuta, 2001, p57.

²² Procurando romper com a dicotomia entre o "animal" e o "anjo", está-se abalando a instituição hegemônica "materialidade versus imaterialidade". Como disse, uma vez, Hermann Hesse: "Sem o animal em nós somos anjos castrados [...]" HESSE, Hermann. *Para Ler e Pensar*, trad. Bêlchior Cornelio da Silva, Rio de Janeiro: Record, 1971, p.71.

"Soy El Que Soy", o aparecimento do ser imaterial que, em sua vigília, está na direção de nossa fuga, qual um anjo torto atrás do ser, que nos vela a busca e busca a nossa busca, como quer Borges, em seu recurso tautológico²³. Não há nada anterior a repetição, o que, para alguns críticos da desconstrução, vem a ser a tese ontológica fundamental da filosofia derridiana.

"[...] Dire qu'il n' y a rien avant la répétition (sinon de la répétition), que la répétition est première, c'est dire encore et toujours la *différance* originaria, ou *l'archi-écriture*. Ce redoublement ou dédoublement paradoxal de l'origine est la thèse ontologique fondamentale de la philosophie de Derrida [...]"²⁴



Fig. 15. "Moisés ante la zarza ardiendo. Del retablo de la transfiguración, obra des taller de Jaime Huguet (siglo XV). Tortosa Catedral. (El artista recoge en este pormenor un pasaje del Éxodo (III,13,14). Dijo Moisés a Dios: Y bien, yo iré a los hijos de Israel y les diré: 'El Dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros'. Pero se me preguntarem cuál es su nombre, ¿qué les diré? Respondió Dios a Moisés: 'Yo soy el que soy'.)" ["La Simplicidad de Dios' in *Enciclopèdia Labor*, p. 769]

Se Borges explora o *Soy el que soy*, há uma poesia de outro argentino, Alberto Girri, chamada *Soy lo que hago*²⁵, proveitosa para a análise que vimos fazendo. Em entrevista a Enrique Pezzoni, Alberto Girri fala sobre esse poema:

Aspiración a que tienta todo ser humano, la persecución de un orden ideal, quimérico, dentro del que la inasible realidad quede fijada. Lo que ocurre, en cambio, es que en las condiciones de la inmediatez de la realidad tal fijeza suena a inaccesible, y se produce más bien una pugna. De manera que la actitud general (lo que el poema "Soy lo que hago" expresaría), acaso consista en *que es*.²⁶

²³ No artigo "Borges, poeta circular", o crítico argentino Saul Yurkievich analisa as fixações obsessivas e tautologias de Borges e explica que ele "[...] comienza su actividade de escritor componiendo poemas; luego abandona temporariamente la poesía y la retoma en edad madura, para confirmarnos que la suya, al igual que toda existencia humana, está fundamentalmente hecha de repeticiones, regida por el cíclico retorno: 'Esta tautologias (y otras que callo) son mi vida entera. Naturalmente, se repiten sim precidióñ; hay diferencias de énfasis, de temperatura, de luz, de estado fisiológico general'. [...]" YURKIEVICH, Saul. *Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana*. Barcelona: Barral Editores, 1978, p.119.

²⁴ RAMOND, Charles. "Répétition" in *Le vocabulaire de Derrida*. Paris: Ellipses, 2001, p.60.

²⁵ "[...] *Soy lo que hago/ lo que hago me cambia/ y adviene entonces/ un reverbero, una descarga/ desde alguien presente en mí/ alerta y llamado/ del mismo hombre que soy/ de la misma gravitación/ que hacia lo bajo tira// Noreniega,/ no frena el alma ese caudal,/ y aspirándolo/ fija un instante mi contorno [...]*" GIRRI, Alberto. "Soy do que hago" in *Obra Poética I*, Buenos Aires: Corregidor, 1977, p.181.

²⁶ GIRRI, Alberto. "El Hacedor en su crítico" in *Homenaje a W.C.Williams*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981, p.142.

"Soy lo que hago" é uma outra sentença que define o "eu sou" pela perseguição e aspiração incessante e fugitiva do "eu sou". Deus é, por outro lado, também aquele que se define como o que faz, o *auctor* universal, o poder de conferir o seu reino e ir em busca da referência (sua onipotência). Mas também o desencontro absoluto, uma vez que ele vive temendo a perda de seu nome próprio (narrativa de Babel), a tomada desse próprio pelo homem, criatura de sua criação, sua ameaça, aquele que ele fez para, contraditoriamente, ser o seu sujeito temido. Entretanto, na autoridade dos seus fazeres, não soube garantir, para o que estava do outro lado (o homem) a expectativa adequada. O nome próprio divino como exclusividade superior, assentado sobre todas as outras coisas nomeadas, abandonando todos os outros nomes, os simples, mas um nome que, por isso mesmo, se lança ao mar do abandono. Ao oferecer-lhe o poder de nomear o mundo, ao ingressar seu filho, sua semente nomeada, nesta espécie de comércio lingüístico, Deus exigiu um preço, muito simples, muito re-traído: com que se ambicionasse a divindade e a graça ímpar de seu nome próprio, com que contemplassem sua benevolência, sobre todas as coisas.

Uma música de Chico Buarque de Holanda e Edu Lobo, do disco "ParaTodos", lançado em 1993, se chama justamente "Sobre Todas as Coisas". Ela aborda este tema de um ente superior (Nosso Senhor) que criou o mundo para adorá-lo como o criador exclusivo, despertando uma indignação em seu filho "abandonado pelo amor de Deus". Veja a letra da primeira estrofe: "*Pelo amor de Deus/ não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem/ não vê que até Deus fica zangado vendo alguém/ abandonado pelo amor de Deus [...]*". Deus, ali figurado, é um ser zangado, mas um personagem que se zanga quase na posição amiga, defensora, daquele que sofre por estar abandonado. No entanto, o homem é abandonado justamente "pelo amor de Deus" (apelo que, encadeado no último verso, assume duplo sentido: além de súplica, também um sentido de complemento semântico da frase). Quer dizer, o Deus ali é um ser que, consciente ou não, se zanga de si mesmo, de seu próprio gesto de abandono, de desamor pela pequenez do outro. Deus é o juiz do pecado, o inventor, o criador das regras, a quem se deve crer e temer a ira. Mas simultaneamente vem a ser, pelo seu nome próprio, o próprio pecador, o ateu. Veja-se esta passagem de *Salvo o Nome*:

Deixar a passagem ao outro, ao completamente outro é hospitalidade. Uma dupla hospitalidade: aquela que tem a forma de Babel (a construção da torre, o apelo à tradução universal, mas também a violenta imposição do nome, da língua, do idioma) e aquela (uma outra, a mesma) da *desconstrução* da torre de Babel. Os dois desígnios são movidos por um certo desejo de comunidade universal, para além do deserto de

uma árida formalização, isto é, para além da própria economia. Mas os dois devem tratar com aquilo que elas pretendem evitar: o próprio intratável. O desejo de Deus, Deus como o outro nome do desejo trata, no deserto, com o ateísmo radical.²⁷

Deus fica confuso, sofre uma vertigem de queda, o céu desaba²⁸, Deus circula, tudo circula em torno ao criador, "*estrelas percorrendo o firmamento em carrossel/ pra circular em torno ao criador*". Ele não consegue negociar com esta superposição sujeito/objeto, está implicado no carrossel de sua própria promessa, como Édipo, na interpretação de Foucault. Outra estrofe de Chico Buarque, já no centro da letra diz: "*Ou será que o Deus / que criou nosso desejo é tão cruel / mostra os vales onde jorra o leite, o mel, / e esses vales são de Deus*". Aqui nos deparamos com um nome próprio mais íntimo, "o" Deus (ou melhor, um "O" colocado na contracapa do disco em maiúscula, "O Deus"). Berta Waldman, analisando *A Paixão segundo G.H.*, detecta esta mesma passagem, em Clarice, de um próprio a um comum, atuada no nome de Deus. O dessacramento da hóstia se dá, em Clarice, não no sentido de uma hóstia santa que é profanada pela mundanidade do sujeito, contudo, no sentido de uma hóstia que é, por si mesma, profana. A hóstia profana, um horrível e impuro inseto, confere a minusculidade e o vetor descendente de sua essência, o nome próprio de Deus, o modelo. Ou seja, a transcendência humana rumo à perfeição, lugar de Deus, como coisa impossível.

"[...] Mas a experiência de G.H. transforma essa liturgia a partir do momento em que ela comunga não com a hóstia, mas com um inseto. Segundo o cristianismo, a hóstia, na comunhão, é assinalada pelo corpo de Cristo e o homem que a ingere, num movimento ascendente, nele se transforma, transcendendo, assim, sua condição de homem. No ritual da protagonista, o movimento toma uma direção contrária: ela assimila-se à matéria viva, onde localiza a vida divina, negando a idéia de Deus enquanto ser pessoal e transcendente, e a idéia do humano como ser a caminho da transcendência. A partir daí, Deus é referido como "o" Deus, passado de nome próprio a comum e equivalendo à força do impessoal. Há um vetor descendente que reinterpreta a visão de Deus, situando-o no mesmo plano que a matéria viva, tirando dele a promessa de salvação e de esperança projetadas no futuro, próprias ao cristianismo [...]"²⁹

²⁷ DERRIDA, Jacques. *Salvo o Nome*, trad. Nícia Adan Bonatti, Campinas: Papyrus, 1995, pp.69,70.

²⁸ "[...] Mitos indígenas nas Américas, mitos da África ou mesmo da Europa falam sobre o perigo da queda do céu, matando a humanidade; muitas vezes há mais de um céu, o céu de uma população sendo o chão de outra que vive acima. No judaísmo e no cristianismo, a própria queda do Paraíso ou a Torre de Babel assinalam o afastamento do concreto terrestre e do almejado celestial, divino. Antes da queda, terra e céu eram uma só morada, sem sofrimento ou trabalho; pela Torre de Babel, a humanidade queria alcançar os céus, desafiando o poder divino e a regra de separação entre o que é de Deus e o que é dos homens [...]" MINDLIN, Betty, *Couro dos Espíritos*, São Paulo: Terceiro Nome, 2001, p.15.

²⁹ WALDMAN, Berta. "Xeque mate: o rei, o cavalo e a barata, em A paixão segundo G.H." in *Travessia*. n.o 39, Florianópolis: UFSC, jul-dez, 1999, pp.153,154. O interessante, na música de Chico Buarque, é que há um diferencial nesta passagem do nome de Deus de um valor próprio a um valor comum, uma vez que a vogal "O" é colocada em maiúscula, ou seja, assume ainda um certo "próprio" neste "comum" que passou a ser o nome divino. O "O" de "O Deus" restitui uma força de próprio ao comum que o "o" acrescentado hipoteticamente em "o Deus" o havia tornado. Todavia, não se pode perceber este dado, ao ouvir a música, somente ao ler a contracapa do disco é que notamos a grafia maiúscula, o que vem a replicar, significativamente, a coabitação entre comum e próprio neste nome de Deus. De um lado, o "o" Deus, quando ouvimos o

Hóstia asquerosa: carne mundano-divina, purificadora, desgosto suculento, como corpo repugnante de uma barata viva - impossibilidade de transcendência, de progressão à pureza, de Deus como nome próprio modelar, superior aos demais, sobre todos os filhos nomeados no reino mundano. O Deus em causa, não apenas nos criou, bem como todas suas

disco, na receptividade auditiva da música. Por outro, o "O Deus" quando o lemos, o que proporciona um elemento notório para análise, inclusive das diferenças entre oralidade, narração, versus escritura, duração, etc. A ambivalência próprio/comum do "O", nesta música de Chico, remete indiretamente também a uma ávida exclamação, uma súplica, ao "O"mnis, ao Tudo que envolve sua "O"nipotência. Nos sentimos pequenos, inferiorizados, destinados a estar transcendendo pela inferioridade, comungando uma barata, como quer Clarice. Estamos, em Clarice Lispector e em Chico Buarque, diante da mesma ânsia de transcendência conectada ao ínfimo, inferior, ao bicho, que inaugura a poesia "O Homem, As viagens", de *As Impurezas do Branco*, de Drummond. O verso é "O homem, bicho da Terra tão pequeno". Note-se o nome próprio "Terra". Procedência da viagem, ponto de partida. A terceira palavra, o terceiro sentido, o terceiro planeta do sistema solar, que, de imediato, contrasta significativamente com um nome específico: "h"omem. Interessante notar como, cultivada no primeiro verso, ela situa-se então, simultaneamente, como uma designação severa ("Terra"), assumindo centralidade, e como uma opressão. Um apelo ou uma angústia oprimida no meio de uma descrição. O personagem-habitante, separado da palavra "bicho" por uma indignante vírgula, parece impulsionado pelo representativo desenho de um "O". Uma roda (talvez girando-se e patinando limitada pelo caráter estacionário da pontuação). Quem sabe essa vogal, num primeiro momento, desafie o equilíbrio sonoro da frase, entretanto, mesmo isolada, possui uma função instigante. É o motor circular, masculino, que surge como simulacro do movimento e da exatidão, da engrenagem ou do olho que empurra o homem para a possível tocaia, a provável aparência com a próxima palavra. A palavra "bicho" mantém-se ingenuamente protegida atrás de um espaçamento minúsculo, cristalizado graças à circunstância de uma humilde vírgula, que serve de estaca. O habitante, passando a ser um nome simples, comum, descrito na emboscada das palavras ordinárias, menor do que sua origem (Terra), assume uma simbólica revolta. Nesta suposição, passa a ser aquele que em sua definição comprime, estrangula, a palavra Terra, após dar conta que a imaginação drummondiana sonogou sua importância, escolhendo o homem duplamente minúsculo, assim como Chico Buarque torna duplamente maiúsculo a Deus, ao redigir "O" Deus. Primeiramente, minúsculo no significante que contrasta com a Terra, mas também, ao percebermos a ordem dispositiva de palavras, no sentido de como é, em sua descrição, por sua presença interceptado, atravessado. A ausência da inicial maiúscula também edifica o contraste entre as dimensões, uma dissonância anatômico-geográfica entre a vasta extensão do lugar físico e o "bicho[...] pequeno" que *circula* por ela, costeia e povoa aquilo que é seu próprio espaço. Mas tal extensão concentrada, perseguida pelo "bicho" e detida, imobilizada, pelo "pequeno", não tem simplesmente, em sua volta, algo que a circula, mas como também a estrangula. A Terra está enforcada, no primeiro verso, pela definição do homem. Terra e homem, assim dispostos, tão espremidos um quanto o outro e tão afundados pela própria decisão configurativa, assumem desajustes e viram dois oponentes. O homem, "tão pequeno", vê a Terra triunfar. Isso faz lembrar uma relevante análise de um quadro de Goya, traçada por Michel Serres. "[...] *Or le peintre - Goya - enfonce les duellistes jusqu'aux genoux dans le boue. A chaque mouvement, un trou visqueux les avale, de sorte qu'ils s'enterrent ensemble graduellement. A quel rythme? Cela dépend de leur agressivité: à lutte plus chaude, mouvements plus vifs et secs, qui accélèrent l'enlissement. L'abîme où ils se précipitent, les belligérants ne le devinent pas: au contraire, de l'extérieur, nous le voyons bien. [...]*" (SERRES, Michel. "Guerre, Paix" in *Le Contrat Naturel*. Paris: Flammarion, 1990.) O filósofo descreve uma luta entre dois contendores que se dá sobre um local lamacento, como um buraco de areias movediças que engole os oponentes a cada movimento. Exterior a esse combate, uma platéia fascinada e entusiástica faz apostas e seus movimentos vivos os aglomera. Dentro do quadro ninguém parece perceber para onde os lutadores se precipitam. Somente nós poderíamos observar que o pântano é um terceiro lugar na violência daquele espetáculo. O quadro mostra que os homens estão espremidos tanto quanto a Terra está enforcada. Essa imagem é representada por Serres para explicar um momento histórico da fragilidade do homem perante a força geográfica da Terra, tal como fez o poeta, com distintos recursos alegóricos, no verso que estudamos. No entanto, não é somente uma semelhança espacial. Haveria uma dissemelhança constitutiva na deslocação global dessa fragilidade da luta do homem, nos tempos de Goya, para o planeta-Terra, nos tempos atuais. Percebemos que o verso de Drummond coloca o "lugar" (a Terra) em "terceiro lugar". Primeiro o "homem", depois o "bicho" e, somente então, a Terra. O mesmo ocorre nas palavras e na seqüência de Serres, onde podemos notar que a Terra, a paisagem que abriga o homem e o seu inimigo imanente (bicho), vem a ser, igualmente, o elemento terceiro que observamos. O último personagem, o último nome, que quase passava despercebido, mas merece o sinal maiúsculo pois possui a importância crucial, é o verdadeiro resultado da luta e onde a rivalidade de afunda, o *troisième lieu*. Pensar o lugar como terceiro-lugar, significa exatamente pensar o lugar-Terra como efeito, como um resultante ou uma presença que surge despercebida e desencadeada pelos dois inimigos (o homem e o bicho, o juízo e a irracionalidade). Essa experiência, esse efeito, é portanto um perigo produzido pelos dois primeiros agentes e nos é perceptível em sua composição como algo que os engloba, os afunda. No poema, o bicho homem é pequeno pois está afundado na Terra que produz, ou seja, no efeito empírico, espacial, provindo de sua própria condição. Assim sendo, entra em cena a questão irreversível do processo da "globalização", tão estudado na filosofia contemporânea e nas sociologias do espaço atuais. Eis o momento histórico apontado por Serres onde a Terra passa a perder sua vastidão, sua extensão vitoriosa, tal como o era no tempo pictórico de Goya. "O" homem engloba a Terra e esta, tendo em Drummond a posição central de sua definição, simboliza que ele, por sua vez, está igualmente englobado. Depois desta longa análise, concluímos que, igualmente, o "O", em Chico Buarque, transporta o senso transcendente do englobar, representa a boca aberta da exclamação, da fome, do poço, da idolatria, do nome de Deus. "O" Deus.

criaturas, mas também nos diferenciou em nossos sonhos, os nossos desejos, o desejo de transcendência próprio do homem, o desejo de edificar a Torre, jogar a jogada esperançosa. Tudo é impróprio. Deus quis que fossemos abnegados das atrações mundanas, cujos nomes nós mesmos conferimos, mas também estamos privados das atrações celestes, do seu nome próprio. Assim, fomos estigmatizados como ordinários em sentido duplo: não é viável descer, sequer subir, Deus é tudo, mas é nada.

Deus não é nada se ele não é superação de Deus em todos os sentidos; no sentido do ser vulgar, no do horror e da impureza; finalmente no sentido de nada... Não podemos acrescentar à linguagem a palavra que supera as palavras, a palavra Deus; desde o momento em que o fazemos, esta palavra superando-se a si mesma destrói vertiginosamente seus limites. É que ela não recua diante de nada. Está em toda parte onde não é esperada: ela própria é uma enormidade. Alguém que tenha a menor suspeita a respeito disso logo se cala. Ou procurando a saída, e sabendo-se preso nas próprias armadilhas, procura nela o que, podendo aniquilá-lo, torna-o semelhante a Deus, semelhante a nada³⁰

Isso toca totalmente os paradoxos e subjetividades constantes na narrativa de Babel. A crueldade celeste está mais centralizada no próprio desejo de Deus em ficar para sempre com os "seus vales", seus doces, sedutores, abundantes (onde "jorra", duas metáforas muito eróticas: "o leite e o mel"). Tal modalidade de crueldade está não só no arruinamento da Torre de Babel, impossibilitando a tomada do que lhe é próprio, seu nome único, mas também na invenção reversa, perversa, imprópria, do "nosso desejo", o desejo do nome próprio "sobre todas as coisas"³¹. Deus nos mostra os produtos mas, na hora de efetivar uma partilha, sua parte no acordo natural, ele recua, ele some, não mais aparecerá.

REGIME DO PODER (A fala e o fora)

Outra contradição entre nome próprio e os sentidos relatados, próxima às apresentadas por Ricoeur³², é a do silêncio de um "Deus Onisciente": um autor que não se deu conta que,

³⁰ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, trad. Cláudia Fares, São Paulo: ARX, 2004, pp.423,429.

³¹ Note-se que há uma indecibilidade neste uso por Chico Buarque. A palavra "sobre" assume dois sentidos diferentes, tanto o de "acima", quanto o de "a respeito de"... O celeste, o "acima de tudo" vem a ser, igualmente, o "omnis", o tudo mesmo, o sobre tudo em que pesa o tudo, o céu, O Deus, o nome próprio original.

³² Há um ensaio interessante de Raúl Kerbs que examina a questão do silêncio e do estatuto da existência discursiva de Deus na hermenêutica ricoeuriana, um Deus cujo nome se revela e, simultaneamente, se oculta. Ricoeur periga, segundo Kerbs, a

ao situar sua obra, o homem, na natureza, com toda a capacidade lingüística capaz de se apoderar dela, estava a criar um ser-para-si. Que fazer um homem "à sua imagem e semelhança" implicaria no natural desejo mimético, na esfera das ambições que representou Babel. É estranho que o "Onipresente" tenha se ausentado, tornado-se ausente, "oniausente", de quaisquer responsabilidades sobre as obras humanas (culturais), após o desastre da Torre.

El relato de la Torre de Babel pone de manifesto que todo lo que tiene que ver con la cultura y no con la naturaleza es obra y responsabilidad del ser humano y no de Dios, quien por el contrario se muestra alarmado ante una capacidad de acción humana que no había previsto cuando lo creó y lo situó en medio de la naturaleza para que se señorease de ella.³³

Pensar a diferença entre natureza e cultura, por ordem da ausência de Deus, sua nudez, suspensão metafísica, perante a proliferação das várias línguas que vieram multiplicar a cultura humana sobre a natureza, para Sultana Wahnón, equívale também à ruína de uma fala anterior que antes tocava diretamente as coisas significadas. Uma vez que o homem nasceu pela voz de Deus, recebeu com isso, de imediato, o dom extraordinário de estabelecer nomes sobre seu entorno, por onde quer que vagasse, a qualidade "extra-vagante" de classificar lingüisticamente o outro, o tangível, ou "o fora". E tal esfera simbólica é uma *mimésis* da Criação, uma "co/memoração" das coisas, quer dizer, produzir uma temporalidade historicamente, uma *mnemes*, um viver e, evidentemente, um morrer, naquele objeto submetido à gravidade de seu devido nome próprio. A coisa em si mesma passa a existir no

supor uma existência extradiscursiva de Deus, e, assim, a negar sua própria intenção hermenêutica que centraliza todo sentido e toda experiência como um fato essencialmente lingüístico. No ensaio "La paternité: du fantasme au symbole", por exemplo, Ricoeur mostra que a maneira com que a bíblia nomeia a Deus, constantemente, o preserva como um ser além das palavras. Ele falará sobre o nome de Deus como uma "conotação sem denotação", como se a presença divina estivesse oculta atrás de sua própria revelação. (Ver: KERBS, Raúl. "El silencio y la existencia discursiva de Dios en la hermenéutica" in *ARETÉ, Revista de Filosofía*, Vol. XII, no 2, Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo Editorial, 2000, pp. 51-62.) Contudo, sabidamente Friedrich Nietzsche já polemizava isso, a honestidade de Deus, situando a hipótese da crueldade cristã, e, mais que isso, a hipótese da ausência de Deus como algo que, ambivalentemente, entre caráter oculto e onipresença, lhe provoca uma profunda dor e sofrimento oriundo da impotência de expressar-se. Leia: "[...] Um Deus que é onisciente e onipotente e que não cuida em que sua intenção seja compreendida por suas criaturas - seja esse um Deus da bondade? Que deixa inumeráveis dúvidas e apreensões continuarem existindo por milênios, como se fossem irrelevantes para a salvação da humanidade, e que, no entanto, deixa entrever as mais terríveis conseqüências de um equívoco em relação à verdade? Não seria este um Deus cruel, se tivesse a verdade e pudesse acompanhar como a humanidade se aflige lamentavelmente por ela? - Mas talvez seja realmente um Deus da bondade - e apenas não conseguiu expressar-se mais claramente! Faltou-lhe talvez espírito para isso? Ou eloqüência? Tanto pior! Então talvez se engane também no que chama de "sua verdade", e ele próprio não seria muito diferente do "pobre diabo iludido!" Não deve suportar tormentos quase infernais ao ver suas criaturas sofrerem tanto por seu conhecimento, e continuarem sofrendo ainda mais em toda eternidade, e *não* pode aconselhar e ajudar, senão como um suro-mudo que faz todo tipo de sinais quando o mais terrível perigo espreita seu filho ou seu cão? - Seria verdadeiramente perdoável, num crente em aflição e que assim concluísse, que tivesse antes compaixão pelo Deus sofredor do que pelos próximos - pois não são mais os seus próximos, se o mais solitário e primordial dos seres é também o mais sofredor e carente de consolo. - Todas as religiões trazem uma marca de que devem sua origem a um intelecto novo e imaturo da humanidade - são todas espantosamente *levianas* com a obrigação de dizer a verdade: ainda ignoram a obrigação, por parte de Deus, de ser veraz e claro na comunicação com a humanidade. [...]" NIETZSCHE, Friedrich, *Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp.68,69.

³³ WAHNÓN, Sultana. *Lenguaje y Literatura*, Barcelona: Ediciones Octaedro, 1995, p.19.

instante da fundação, da insinuação, de sua morte.³⁴ O espaço natural, espaço-objeto, espaço-suporte, que não deixa de ser também um espaço de cobiça pelo poder, é motivo da fala, mas também não vem a ser nada mais que o efeito de um espaço de discurso, das possibilidades de articulação e pensamento de cada língua³⁵. A fala seria, portanto, tal espécie de umbigo, na estância do instante, que une e retalha o homem de Deus, como quer Jean-Paul Resweber.

³⁴ Bem conveniente torna-se remeter a Exupéry, em *Cidadela*, quando explicita: "[...] Porque não existem os contrários. Embora a morte e a vida se oponham uma à outra, como palavras que são, o certo é que só podes viver daquilo que te pode fazer morrer. E o que recusa a morte recusa a vida.[...]" (p.292). Noutro momento, um pouco antes, lemos: "Se tu andares em luta contra seja o que for, todo mundo se te tornará suspeito, porque tudo é abrigo possível e reserva possível e alimento possível para o teu inimigo. Se andares em luta contra seja o que for, debes-te aniquilar a ti próprio, porque sempre existe em ti ao menos uma pequena parte daquilo contra que lutas, por muito fraca que seja [...]" (p.288). Em *Cidadela*, vislumbramos uma tremenda suspeita para com as dicotomias mais universais, entre elas a "morte" e a "vida", o "inimigo" e o "amigo". Há uma coabitação dos polos contrários, filosófica e literariamente notória.

³⁵ Nesta relação entre espaço e fala, entre a paisagem natural e a instituição dos nomes, vale ressaltar que os nomes próprios dos entes no mundo não são uma mera expressão ou um reflexo do pensamento, mas antes, existem por ordem das condições determinadas de pensamento em cada espaço cultural próprio, que condiz a um espaço lingüístico. Adam Schaff, um dos filósofos que enveredou nesse itinerário investigativo, cita o exemplo clássico dos Esquimós que vêem trinta espécies de neve, e as distinguem perfeitamente com seus nomes apropriados. Não há para eles um nome único que designe a neve de modo generalizado. Diferentes povos se servem de distintos nomes que designam aspectos topológicos que lhe são particulares à visão, e deste modo, seria as condições vitais de sobrevivência, de cada espaço natural, que produziriam a relação primária entre o visível e o dizível. Diz Adam Schaff: "[...] Os Esquimós, por exemplo, empregam toda uma série de nomes para designarem os diferentes estados de neve; as populações das regiões desérticas - os diferentes matizes do castanho e do amarelo; os povos marítimos - as diferentes espécies de peixes; os habitantes das estepes - as diferentes espécies de plantas, etc [...]" (SCHAFF, Adam. *Linguagem e Conhecimento*, trad. Manuel Reis, Coimbra: Livraria Almedina, 1964, p.241). Com estes exemplos, o autor procura confirmar a tese de que "a linguagem se forja na prática humana e social", ou seja, valendo-se desta variabilidade do nome das coisas nos diferentes espaços sociais, chega-se à conclusão, que podemos chamar de etnográfica, de que são os sistemas lingüísticos, desenvolvidos historicamente e culturalmente no contexto prático e relacional de interpretação, que definem e criam o nosso modo de ver o mundo tal qual se nos apresenta. Nosso olhar é, assim, criado pelo sistema de uma língua. Como diz Adam Schaff, "*não somos nós que criamos*, de uma maneira arbitrária as diferentes espécies e modalidades de neve, mas são estas que existem na natureza objectivamente" (p.242). Entretanto, podemos notar que ainda subexiste, na exposição de Adam Schaff, resquícios de uma propensão pragmatista e da crença na "teoria do reflexo" que ele mesmo procura problematizar no início de seu capítulo dizendo que "a teoria do reflexo é tão velha quanto a definição clássica da verdade" (p.222). A idéia da cópia como analogia do original, a noção teórica de verdade baseada na possibilidade de excitação da essência analógica do real, do objeto, por meio da tradução, é algo que ainda impera em seu argumento antropológico, apesar de todo esforço filosófico de estabelecer premissas distintas de uma rígida e venerável tradição. É que a noção de imagem ainda parece estacionada como se a realidade fosse, efetivamente, uma potência impenetrável, objetiva, mas ainda uma potência capaz de ser expressada por ordem da linguagem cristalina que, para ele, sucita sua imagem própria, mesmo que certamente intraduzível. A linguagem não é mais um meio para alcançar-se o a imagem do real, no entanto, aquilo que mesmo que, sistematicamente oriunda da experiência social, a postula e a limita no interior de seus paradigmas. Entretanto, deste modo de ver a noção de imagem, parece que Adam Schaff não compreende ainda a noção de linguagem ou de texto, como radicaliza Derrida: como a função-pai do próprio sujeito, função emissora e agente, e não apenas receptora e paciente. Ou talvez, para Schaff, em suas investigações sobre linguagem e conhecimento, a linguagem é preexistente ao sujeito, mas o real, por sua vez, ainda preexiste a essa linguagem e não se dá como absoluto efeito, não há coincidência entre imagem e coisa. Se há uma "imagem" da realidade que a linguagem humana alcança, mesmo que botando nomes próprios em diversos matizes e diferenciações objetivas que configurem modalidades de pensamento diferentes, então essa imagem ainda submete-se à teoria do reflexo e à definição clássica de verdade. Deste modo, o nome próprio vem a ser um elemento identificatório, subjetivo, em contraposição ao sujeito na instância da realidade objetiva. O que contradiz, em parte, um dos autores que ele mesmo trabalha intensamente, Ernest Cassirer, para quem o nome próprio é ligado a subjetividade mesma do sujeito, condiz com ela. Veja-se: "[...] A identidade essencial entre a palavra e o que ela designa torna-se ainda mais evidente se, em lugar de considerar tal conexão do ponto de vista objetivo, a tomamos de um ângulo subjetivo. Pois o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissolavelmente unidos com o seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador [...]" (CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito*, São Paulo: Perspectiva, 2000, p.68.). Um pouco mais a frente: "[...] O conteúdo da percepção não emerge de algum modo na palavra, mas sim dela emerge. Aquilo que alguma vez se fixou numa palavra ou nome, daí por diante nunca mais aparecerá como uma realidade, mas como a realidade. Desaparece a tensão entre mero 'signo' e o 'designado'; em lugar de uma expressão mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a 'imagem' e a 'coisa', entre o nome e o objeto [...]" (Id., *ibid.*, p.76).

A fala degenera em dis-curso de poder desde que se torna objeto de cobiça. Ter, dela, a manumissão, eis a violência insensata que o desejo se esforça em fomentar. Quando Deus cria o mundo 'dizendo', di-vidé o espaço, introduz ordem no caos do mundo. Quando cria o homem à sua imagem pela fala, dá-lhe a capacidade de proferir, como ele, a palavra certa, de nomear os seres e as coisas para fazê-los existir simbolicamente. A fala é o umbigo que separa o homem de Deus e que o liga a Deus: essa cicatriz do desejo é a de uma liberdade que pode, à imagem de Deus, fazer ser com nomear. Mas, de poder simbólico, a fala tende a tornar-se objeto de dominação; de lei, arrisca-se a apresentar-se como objeto de desejo: possuir a fala é arrebatá-la a Deus sua prerrogativa essencial, ver e ter aquilo que se nomeia...³⁶

A perspectiva da fala humana, do ato de estabelecer nomes próprios aos seres e pô-los em comunidade, como o desdobrar de uma violência, ou uma luta em vias de transgressão sem fim (seja à honra do nome de Deus ou ao próprio mundo das coisas), da linguagem como poderoso mecanismo de instauração ontológica, e assim, do próprio corpo como um efeito de poder, é também um pressuposto bem foucaultiano. Em *Vigiar e Punir*, ou em a *Microfísica do Poder*, podemos acompanhar afirmações claras que, por assim dizer, situam o corpo como materialidade do poder: a dependência entre as modalidades de discurso (a instância da fala) e o poder (seus estatutos intangíveis, emancipados, meticulosos) é tamanha, que é notável as relações de poder visivelmente expostas e ativas nos corpos dos sujeitos. A contribuição de Foucault está nisso mesmo: ver a manifestação da violência não como simples cicatrizes imprimidas no corpo, mas como a física autônoma, celular, do próprio desejo do poder. Ou, melhor ainda, a visão do poder como desejo miniatural, ou, quem sabe como falará Baudrillard, "*es simplemente que en Foucault el poder sustituye al deseo*"³⁷.

Não haveria nada mais físico que o poder. Foucault falará inclusive que "na verdade, nada mais é mais material, nada é mais físico, mais corporal, que o exercício do poder..."³⁸. É certo que Foucault sustém-se principalmente no período que se dá após a era clássica (séc.XVI), uma vez que, a preocupação foucaultiana era a de estatuir a evolução das explorações e do funcionamento do poder em relação com a história dos corpos, dos esquadriamentos sociais, dos domínios e regimes disciplinares, assim por diante... Mas podemos de maneira análoga entender que a questão do nomeamento, a relação primordial, lingüística, do homem consigo mesmo, com a delimitação simbólica de seu corpo, sua unidade física mais primária, de uma noção-limite do "eu", está totalmente imbricada ao

³⁶ RESWEBER, Jean-Paul. "A Fala" in *A Filosofia da Linguagem*, trad. Yvone Toledo e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1982, p.77.

³⁷ BAUDRILLARD, Jean, *Olvidar a Foucault*, 3 ed, trad. José Vázquez, Valencia: Pre-Textos, 2001, p.21.

³⁸ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999, p. 147.

exercício do poder sobre a instauração do real e do "fora"³⁹. Nesse sentido, o nome próprio assume a sua importância vital.

Não é possível deixar de relevar esforços como os de Cassirer, ao debruçar-se sobre os elos históricos entre linguagem e mito, em designar, significativamente, que, tanto nas religiões primitivas quanto em culturas avançadas, freqüentemente, o nome próprio está conectado com o íntimo da personalidade mesma do seu designatário. Para os esquimós, bem como para os egípcios, o nome próprio une-se ao corpo e à alma, formando uma determinação triangular do ser. Assim, levados por esses dados antropológicos de avidez mítica, parece que sempre nos gelará a espinha a pronúncia do nome próprio de um morto. Há um lugar de poder e ânsia de horror, um lugar invisível, no plano lingüístico, entremeando à oposição vida/morte, um lugar de poder invocatório. Para Cassirer, quando nomeamos uma criança com o nome próprio de um antepassado, é como se instituíssemos o *alter ego* do outro neste novo portador.

Além disso, de modo histórico, o nome de um defunto parece servir, magicamente, como essa espécie de componente invocatório, de âncora lingüística entre o reino dos vivos e o dos mortos. E vem a ser uma potência meta-originária capaz de, não apenas fazer lembrar, como ressuscitar, re-atualizar a presença do morto, trazê-lo, outra vez, do reino do fora. Estabelecer, assim, vínculo poderoso entre o fora absoluto e a fala. O nome próprio ultrapassa o durável, o dentro, a temporalidade do vital. (Há um liame mítico entre ele, o nome próprio, e o absolutamente fora de seu portador. É aí que ocorre a inversão: o nome próprio, abrangendo o fora, é que parece ser o poder-portador de seu portador, o pai de seu pai⁴⁰). Cassirer falará, ainda, a respeito da crença egípcia da viagem ao reino da morte, que, para ser bem sucedida pelos que faleciam, estava condicionada ao conhecimento dos nomes próprios dos guardiães espirituais das portas secretas.⁴¹ Roland Barthes, ainda, acrescenta, deliberadamente, a necessária pulsão erótica dos nomes próprios, a recordação da infância onde a reverberação repetida de um certo conjunto de nomes particulares remete ao desejo e à morte. Essa recordação de nomes próprios oferece-se como gula erótica, vida e morte.

³⁹ Veja-se a opinião de Yves Deleuge, num ensaio sobre o nascimento da literatura dentre os séculos XVI e XVII: "[...] Michel Foucault qui relève cet exemple parmi d'autres, a tort cependant, me semble-t-il d'y voir la règle générale que l'époque se serait donné pour interpréter la réalité, et d'en étendre la portée au langage articulé: à l'en croire, celui-ci ferait aussi 'partie de la grande distribution des similitudes. Par conséquent il doit être étudié comme une chose de la nature' (35). En réalité, cette attitude au XVIIe siècle est déjà passéiste, elle est de plus minoritaire: toute l'époque médite la leçon de Babel, et dans le débat entre Cratyle et Hermogène instauré par Platon, elle choisit massivement pour l'hypothèse du langage conventionnel, qu'elle conduit jusqu'à l'un de ses termes logiques, à savoir le soupçon dirigé sur tout signe langagier [...]" DELEGUE, Yves, "Chapitre II: La révolution de l'image: le discours devalue" in *La Perte des Mots. Essai sur la naissance de la 'littérature' aux XVIe et XVIIe siècles*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1990, p.46.

⁴⁰ O nome próprio constitui-se, então, como a função englobante, paratópica, desterritorializando conceitualmente os limites tópicos dentro/fora, interior/exterior, vida/morte...

⁴¹ Ver mais em: CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito*, São Paulo: Perspectiva, 2000.

Uma parte de sua infância esteve presa a uma escuta particular: a dos nomes próprios da antiga burguesia baionesa, que ele ouvia repetidos o dia inteiro por sua avó tomada de mundanismo provinciano. Esses nomes eram muito franceses, e mesmo nesse código, entretanto, freqüentemente originais; eles formavam uma guirlanda de significantes estranhos a meus ouvidos (a prova está em que eu me lembro deles muito bem: por quê?): as Sras. Leboeuf, Barbet-Massin, Delay, Voulgres, Poques, Léon, Froisse, de Saint-Pastou, Pichoneau, Poymiro, Novion, Puchulu, Chantal, Lacape, Henriquet Labrouche, de Lasbordes, Didon, de Lignerolles, Garance. Como se pode ter uma relação amorosa com os nomes próprios? Nenhuma suspeita de metonímia, essas senhoras não eram desejáveis nem mesmo graciosas. E, no entanto, impossível ler um romance, ou Memórias, sem essa gula particular (lendo a Srz. de Genlis, vigio com interesse os nomes da antiga nobreza). Não é apenas uma lingüística dos nomes próprios que se faz necessária; é também uma erótica: o nome, como a voz, como o odor, seria o termo de um langor: desejo e morte: "o último suspiro que resta das coisas", diz o autor do século passado.⁴²

Em suma, no momento em que se instaura um "para-si", pela experiência designativa da fala, projeta-se a particularização do "eu", a identidade própria do ego, pois, como explicará George Steiner, "em constante afirmação do ego, projetamos em outros seres humanos a silhueta da nossa presença. Todo processo, manifestação do eu e resposta do 'não-eu', é dialético pela estrutura e lingüístico pela natureza..."⁴³.

E iria adiante. Nossos mecanismos de identidade - os procedimentos extremamente intrincados de reconhecimento e delimitação que me permitem dizer que *Eu sou eu*, experimentar a mim mesmo, e que, concomitantemente, me impedem de 'experimentar você' exceto por projeção imaginativa, por uma ficção inferencial de similitude - estão inteiramente baseados no fato da linguagem. Suspeito que esses mecanismos se desenvolveram lenta e dificilmente, talvez ao longo de milênios. O reconhecimento do eu contra a 'alteridade' é uma conquista de enorme dificuldade e consequência. As lendas de denominação recíproca que encontramos em todo o mundo (Jacó e o Anjo, Édipo e a Esfinge, Roland e Olivier), o motivo da luta mortal que só cessa quando os antagonistas revelam o seus próprios nomes ou um nomeia o outro em uma troca de identidade certificada, podem ter nelas a vaga sugestão de uma longa dúvida: quem sou eu, quem é você, como saberemos que nossas identidades são estáveis, que não fluirão para a alteridade como vento, luz e água?⁴⁴

⁴² BARTHES, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975, pp.57,58.

⁴³ STEINER, George. "O animal com linguagem" in *Extraterritorial. A Literatura e a Revolução da Linguagem*, trad. Júlio Castañon Guimarães, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.70.

⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 70

RELEVÂNCIA DERRIDIANA

Foucault explora a questão da proliferação das várias línguas, num veio filológico, por uma teoria da interpretação sobre a linguagem no pacto de semelhança com o que ela enuncia, em suas origens. Após o desastre de Babel, não mais importaria a função simbólica e radical da linguagem em relação direta com o espaço das coisas. Ele enfatizará ainda que, até o século XVII, a disposição da questão da linguagem estava centralizada na busca de reconhecer um signo legítimo, um nome, na designação com o que significava. Sobrevivia uma utopia genesíaca. A partir daí, da era clássica (lembre-se a organização dual do signo na gramática de *Port-Royal*), a questão passou a ser a de um distanciamento entre as palavras e as coisas, o significante como composição alheia ao significado.

Entretanto, um antropólogo cultural como Ernest Cassirer afirmará ainda sobre a esperança, justamente no espaço-tempo filosófico e místico do século XVII, de reproblematicar o sonho de uma língua mais pura, uma *língua Adâmica*, que sustentasse vínculo com os níveis transparentes da representação primeira.

Em muitas mitologias encontramos analogias notáveis da história bíblica sobre a Torre de Babel. Mesmo nos tempos modernos, o homem sempre teve um profundo anseio pela Idade de Ouro em que a humanidade possuía ainda uma língua uniforme. Ele olha para o seu estado primevo como um paraíso perdido. O velho sonho de uma *língua Adamica* - da língua 'verdadeira' dos primeiros ancestrais do homem, uma língua que não consistia apenas em sinais convencionais, mas que expressava antes a própria natureza e essência das coisas - tampouco desapareceu totalmente, nem mesmo no domínio da filosofia. O problema dessa *língua Adamica* continuava a ser discutido com seriedade pelos místicos e pensadores filosóficos do século XVII.⁴⁵

No regime da representação dos signos, ocorreram várias mudanças, evidentemente, até a época moderna. Por ora, entretanto, o interesse não está em bifurcar dois nomes: Cassirer, por um lado, Foucault, por outro. Isso seria um ato de presunção e pressa. Talvez Cassirer não esteja propriamente oposto às conclusões de Foucault, ao focalizar o séc. XVII, sobretudo porque o seu interesse não era o mesmo, não era o de estabelecer um saber sobre as figuras e sim sobre os mitos. Por esse motivo, cristalizou seu olhar antropológico, quando falou em Babel, na *língua Adamica* como uma resistência nostálgica, utópica, em todos os momentos históricos - até mesmo no da disposição binária dos signos (significante/significado).

⁴⁵ CASSIRER, Ernest. "A linguagem" in *Ensaio sobre o Homem. Introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins fontes, 1997, p. 214.

Foucault, de outro modo, é muito mais incisivo e categórico numa análise privilegiada, mergulhada em responsabilidades históricas, taxativas, do jogo das semelhanças. Mas, de todo modo, é interessante partir desta irresolução do plano histórico, para ver como já outros autores, quão instigantes, levam o tema de Babel muito mais próximo do desafio da teoria mesma dos nomes próprios. A começar pelo próprio nome Babel. Babel, primeiramente, nome próprio e comum, "= Confusão" como explora Derrida, costurando o argumento que todo ato necessário de tradução se dá *como* impossibilidade.

Babel, nós o recebemos hoje como um nome próprio. Certamente, mas nome próprio de que e de quem? Às vezes de um texto narrativo contando uma história (mítica, simbólica, alegórica, pouco importa por enquanto), de uma história na qual o nome próprio, que então não é mais o título da narrativa, nomeia uma torre ou uma cidade, mas uma torre ou uma cidade que recebem seu nome de um acontecimento durante o qual YHWH "clama seu nome". Ora, esse nome próprio, que nomeia já, ao menos, três vezes e três coisas diferentes, tem também como nome próprio, é toda a história, a função de um nome comum. Essa história conta, entre outras coisas, a origem da confusão das línguas, a multiplicidade dos idiomas, a tarefa necessária e impossível da tradução, sua necessidade *como* impossibilidade.⁴⁶

A confusão da origem começa quando as cordas das similitudes, no pacto simbólico, perderam espessura. Isso ocorre quando o *hebreu*, língua universal, se desmantelou, e muitas outras línguas passaram, polissemica e babelicamente, a verter os mais novos nomes, descaradamente, per-verter os nomes, *abusá-los*, nos primórdios do homem... Como se os nomes próprios e comuns sofressem alterações genéticas no *logos* gramatical mais intestino, num passe de mágica lingüística, confundindo, desgraçadamente, a Lei da interpretação originária e reconstituindo-se, com muitos braços informes... Enquanto o domínio das coisas em si próprias, amoitado no sulco intocável do "real", trocava de pele, o nome oculto mostrava-se como nome depositado, gélido, confiado, fiado anteriormente pela escrita, "nome salvo" (e tudo estava intacto ainda, salvo a torre e "salvo o nome", para pensar em Derrida, de novo).

Além desse importante livro "Salvo o Nome" - sabidamente componente de uma espécie de trilogia derridiana a respeito filosófico do "nome próprio", com mais dois outros textos publicados simultaneamente (*Khôra* e *Passions*) - lembremos daquele sub-capítulo de Derrida, em *Gramatologia*, chamado "A guerra dos Nomes Próprios". Ali, Derrida sustenta, dentre outras preocupações, tal como mais ou menos o faz Foucault, que "há escritura desde que o nome próprio é rasurado num sistema, 'há sujeito' desde que essa obliteração do próprio

⁴⁶ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*, trad. Junia Barreto, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, pp.20,21.

se produz, isto é, desde que o aparecer do próprio e desde a primeira manhã de linguagem."⁴⁷. Aliás, o abalo da hierarquia metafísica da escritura fônica sobre o significante gráfico, vem a ser um dos pontos principais que fundamenta as desconfianças derridianas de oposições binárias, quais: essência/aparência, significante/significado, etc... Para provocar fissuras em várias fixações logocêntricas que balizam a convenção das idéias, a conceitualidade canônica do pensamento, ele parte freqüentemente desta perspectiva de "demonstrar que não existe signo lingüístico anterior à escritura"⁴⁸. Autores como Saussure acreditaram que a escrita seria a representação da fala, que por sua vez, é também uma representação, e assim, a escrita seria a representação de uma representação. Vários autores, como Marisa Grigoletto, advogaram a importância do sistema da desconstrução⁴⁹ e de Derrida, para com o debate criterioso sobre o rebaixamento histórico e ocidental da escrita em relação à fala e o conceito de representação.

Considerar, pois, a escrita como objeto lingüístico seria analisar a imagem no lugar do real, seria "*dar maior importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo*" (Saussure 1972:34). Estabeleceu-se, assim, uma hierarquia entre fala e escrita. Derrida desconstrói essa hierarquia ao repensar o conceito de representação; representação supõe um presente eterno, imutável, não contido no tempo, ou seja, a própria presença. Uma vez questionada a possibilidade dessa presença, questiona-se também a distinção hierárquica entre fala e escrita: tanto uma quanto outra se constroem apenas em um presente circunscrito pelo tempo e espaço, apenas em cada nova escritura.⁵⁰

Em outros consistentes textos, a título de exemplo o de Christopher Johnson, chamado *Derrida. A cena da escritura*, afirma-se, mais especificamente, a relevância de *Gramatologia* nesta ambição de abalar os sustentáculos da tradição logocêntrica:

A tarefa que Derrida se atribui em *Gramatologia* é ambiciosa: questionar e contestar uma tradição do pensamento ocidental em que a escritura tem sido consistentemente situada num papel subordinado ao da fala. Enquanto a fala é habitualmente associada à

⁴⁷ (Ver: p.134).

⁴⁸ SANTIAGO, Silvano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p.31.

⁴⁹ Numa entrevista conferida ao *Le Monde*, em janeiro de 1982, Derrida argumenta sobre a "desconstrução": "[...] essa palavra só conseguiu ganhar evidência, e isso me surpreendeu, na época do estruturalismo. Desconstruir é um gesto que ao mesmo tempo estruturaliza e antiestruturaliza: desmonta-se uma edificação, um artefato, para fazer aparecer as estruturas, as nervuras ou os esqueletos(...), mas também ao mesmo tempo a precariedade ruínosa de uma estrutura formal que não explicava nada, não sendo nem um centro, nem um princípio, nem uma força, nem mesmo uma lei dos acontecimentos, no sentido mais geral dessa palavra./ A desconstrução enquanto tal não se reduz nem a um método (redução ao simples) nem a uma análise; ela vai além de uma decisão crítica, da própria idéia crítica. É por isso que não é negativa, mesmo que muitas vezes, apesar de tantas preocupações, a tenham interpretado assim. Para mim ela acompanha sempre uma exigência afirmativa; diria até que ela não acontece jamais sem amor. (...)" DERRIDA, Jacques, "Jacques Derrida" in Entrevistas do *Le Monde*, trad. Nuno Ramos, São Paulo: Ática, 1990, pp.76-77.

⁵⁰ GRIGOLETTO, Marisa. "A desconstrução do signo e a ilusão da trama" in *O signo desconstruído. Implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Rosemary Arrojo (org.), Campinas, 1992, p.33.

razão e à racionalidade (a noção grega de *logos*) e a voz é percebida como mais próxima da 'verdade' interior da consciência individual, a escritura é considerada uma extensão secundária ou suplemento da voz, uma tecnologia auxiliar empregada pela razão humana mas não essencial a ela. A fala é o fiador da presença e autenticidade, enquanto que a escritura representa o artifício e ausência, a alienação e o adiamento da presença. Em Gramatologia, a crítica de Derrida a esta subordinação histórica da escritura, que ele denomina 'logocentrismo', assume a forma de leituras cerradas e corroboradas de pensadores que representam diferentes instâncias ou 'momentos' da tradição logocêntrica, sendo as mais substanciais as que ele dedica a Saussure, Lèvi-Strauss e Jean-Jacques Rousseau⁵¹.

Mas Foucault, não podemos negar, igualmente, abala a perspectiva fonocêntrica e estipula um privilégio da escrita sobre a fala, dizendo o seguinte:

Doravante a linguagem tem por natureza primeira ser escrita. Os sons da voz formam apenas a sua tradução transitória e precária. O que Deus depositou no mundo são palavras escritas. Quando Adão impôs os primeiros nomes aos animais não fez mais que ler essas marcas visíveis e silenciosas/ a Lei foi confiada a Tábuas, não à memória dos homens; e a verdadeira Palavra, é num livro que a devemos encontrar.⁵²

A Escrita não surge, portanto, após a Escolha, após a Fala, a acústica do signo, após o Jogo⁵³. A expressão não supõe o conteúdo. (Como foi agora, e por isso mesmo é que era raro aquele desafio: o desafio do começo, o desafio de um *topos*. Uma raridade que se estenderá, provavelmente).

INOMINÁVEL

Desistindo do "negócio", no limiar do horror e da moderação divinal, Ele negou exceder-se, ser capturado, ceder o princípio paterno de autoridade que deveria ser somente Dele (todavia, uma propriedade até então prometida). Arrazou com as trocas almejadas e foi um tanto quanto desonesto, pode-se dizer, no jogo de Babel. Mas, "para além da própria economia" como supracitamos Derrida, somente Ele poderia o fazer ao violar as regras que

⁵¹ JOHNSON, Christopher, *Derrida. A cena da escritura*, trad. Raul Filker, São Paulo: Editora da UNESP, 2001, p.8.

⁵² FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*, trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.55.

⁵³ "[...] Derrida nos ha enseñado a reconocer que la escritura y la oralidad mantienen entre sí una esencial analogía, una mesma estructura de *diferancia*, esto es, de singularización y de repetición a un tiempo. Esta analogía no implica ya una jerarquía metafórica entre el original (el habla) y la copia (la escritura), pero tampoco implía una absoluta identidad entre ambas. La estructura de singularización y repetición *se repite* en el habla y en la escritura, pero se repite *singularizadamente, deferenciadamente*. Entre la firma del autor y el nombre propio del hablante no hay ninguna diferencia de grado o de rango, pero subsiste, no obstante, una diferencia. y ha sido Foucault quien nos ha enseñado a reconocer esta diferencia.[...]" CAMPILLO, Antonio, "El autor, la ficción, la verdad" in *Δεσμιών 5 Revista de Filosofía*, Edición de Compobell, Universidad de Murcia, 1992, p.28.

mesmo impôs. Deus irmana-se, então, à concepção de um *auctor malus*, no sentido incomum atribuído por Mario Enrique Sacchi, num ensaio filológico sobre o "princípio da autoridade" e os vários sentidos do termo *auctor*, ou seja, no sentido de "um mal comerciante".⁵⁴

Una significación particular de *auctor* em apariencia algo distante de las precedentes, lo da como sinónimo de *vendedor*, esto es, alguien que vende una cosa ofreciendo garantías o seguridades de la transferencia de la propiedad de la cosa vendida a un comprador. Por defecto, también hablamos al *auctor malus* el mal vendedor, aquel mercader mamertino a quien Lucio Metelo había comprado durante un tiempo prolongado. Este mercader, a estar de lo que narra Cicerón, era un *auctor malus* porque no había garantizado la calidad del trigo comprado por su cliente. El *auctor malus* a diferencia del comerciante honesto, es francamente un estafador.⁵⁵

O nome próprio, *Théos*, existindo para pesar impenetrável, interminável, sobre o homem, só pode lhe conferir o desejo de também buscar-se na expressão "Soy lo que hago", e assim sendo, da ilegalidade no comércio simbólico do ato de nomear, na afronta desonesta e no temor transcendente daquilo que está, em carrossel, ao seu redor. A presença de Deus é, nas narrativas bíblicas e ficcionais, sempre identificada por seus atos, suas obras, seus milagres operados através de outras mãos, usando sempre de mãos alheias. (Lembre-se do Jesus saramaguiano de "O Evangelho segundo Jesus Cristo", testemunha dos diversos e contraditórios milagres divinos, operados em sua presença para o colocar na posição futura do Crucificado, fazer nascer através dele, o escolhido, o sacrifício. Negócio escandaloso,

⁵⁴ Um 'mal comerciante' vem a ser aquele que nega uma transferência combinada previamente. O dilema do mal comerciante está, de certo modo, em ver as necessidades do outro ligadas a um princípio de perda, sua própria despesa. Ocorre que, para ele, isso parece tão sacrificante que o obriga a desviar um curso produtivo, a violar um acordo, uma garantia, que justamente é o coração de sua condição de ganho. Dali em diante, será preciso se ausentar pois o outro, evidentemente, nunca mais fará negócio com ele, tal como o caso de Babel. O dilema intolerável que opõe Deus à construção de Babel, obrigando o homem a uma confusão de suas expressões, é similar ou análoga a estreiteza de julgamento que opõe, classicamente, o pai às satisfações do filho, na relação doméstica do patriarcado. Na ordem deste esgotamento econômico, desta "despesa improdutiva", deste jogo que se abre e fecha em si mesmo sem qualquer utilidade, podemos associar a imagem superior do pai, sua pompa, ao *auctor malus*, o mal comerciante, o mal mediador entre o produto esperado e o receptor esperançoso. O pai, justamente esquivando a perda, o desperdício, o malgastar, frusta esperanças de propriedade, de ganhos, afirmando o filho no casulo da impotência. Lembremos Georges Bataille, autor que, em sua obra, se aprofundou no tema do sacrifício, dos cultos e da noção de útil, formulando o princípio de que as coisas sagradas se constituem sempre por uma operação de perda. Tomemos, principalmente sua noção de despesa, num fragmento de um estudo publicado na década de trinta: "[...] A contradição entre as concepções sociais correntes e as necessidades reais da sociedade lembra, do modo mais intolerável, a estreiteza de julgamento que opõe o pai à satisfação das necessidades do filho que vive às suas custas. Essa estreiteza é tamanha, que é impossível ao filho exprimir sua vontade. A solicitude meio maldosa de seu pai tem como objeto a casa, as roupas, a alimentação e, rigorosamente, algumas distrações anódinas. Contudo, ele nem mesmo tem o direito de falar do que lhe causa febre: é obrigado a deixar crer que *horror* algum entra em suas considerações. A esse respeito, é triste dizer que a *humanidade consciente permaneceu menor*: ela se reconhece o direito de adquirir, de conservar ou de consumir racionalmente, mas exclui, em princípio, a *despesa improdutiva* [...]" BATAILLE, Georges. "A noção de despesa" in *A Parte Maldita*, Rio de Janeiro: Imago, pp. 28, 29.

⁵⁵ SACCHI, Mario Enrique, "El principio de autoridad" in SAPIENTIA (volumen LVII, fascículo 211), Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, Enero-Junio 2002, p.291.

pecaminoso⁵⁶, extremamente necessário para suplementar um histórico supremo: o poder infinito, o próprio, de seu nome). E o homem, por sua vez, o agrada e comunica-se com essa supremacia igualmente através de seus fazeres, por meio do rumo vertical da fumaça que exala dos sacrifícios em seu nome.

Não esqueçamos que a operação do sacrifício, para Bataille, é um rito que tem seu princípio na destruição, porém uma modalidade de destruição que não condiz propriamente com "aniquilamento" e sim com a conversão, ou re-conversão, da coisa sacrificada ao mundo da imanência, um mundo onde reina o que Bataille chamará de uma "générosité violente et sans calcul"⁵⁷. Ou seja, uma generosidade interiorizada que, estando na própria esfera do *auctor malus*, só pode ser violenta, e sem "cálculo", uma vez que não há negócio fechado, não há matemática, fórmulas certas, apenas negócio arruinado, torre em ruínas.

Paul Ricoeur citará também um texto de Heráclito onde ele identifica Deus com vários nomes, Deus seria colorido pelos diversos perfumes que, ironicamente, Ricoeur postula serem talvez os perfumes dos múltiplos sacrifícios efetuados em nome de Deus. Dirá Heráclito: "Um deus, vários nomes. Deus é dia e noite, inverno e verão, guerra e paz, saciedade e fome, mas ele muda como o fogo quando é misturado com fragrâncias: é nomeado segundo o perfume de cada uma delas"⁵⁸. Veja-se, por outra, a seguinte definição do inominável traçada por Alain Badiou, em uma conferência no Brasil:

O inominável é o que se subtrai ao nome próprio, é a única coisa a subtrair-se a ele. O inominável é, pois, o próprio do próprio. Tão singular que nem mesmo tolera ter um nome próprio. Tão singular na sua singularidade, é o único a não ter nome próprio⁵⁹.

⁵⁶ "O essencial é que, na idéia do sacrifício da Cruz, o caráter da transgressão é deformado. Esse sacrifício é efetivamente um homicídio, ele é sangrento. É uma transgressão no sentido em que esse homicídio é efetivamente um pecado: é mesmo, de todos os pecados, o mais pesado.[...]"(BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, trad. Cláudia Fares, São Paulo: ARX, 2004, p.140.). Num artigo, Simone Schmidt nos esclarece sobre as particularidades da cena de Crucificação de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. "[...] A cena inicial de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, nos oferece uma imagem da diversidade de elementos, simultâneos e interagentes, que convivem em seu texto. Trata-se da descrição detalhada de uma gravura do artista barroco Dörer, onde se vê, numa linguagem alegórica, a cena da Crucificação. Ali encontramos uma justaposição de signos, elementos naturais como o sol e a lua, com feições humanizadas, figuras humanas, tendo por centro o Crucificado, ladeado pelos dois ladrões, o Bom e o Mau, frente aos quais se destacam quatro mulheres, sendo duas delas a Virgem e a Madalena. Jonto às mulheres, dois homens, José de Arimatéia e João. Além, a passagem ao fundo, torres e muralhas, uma ponte levadiça, empenas góticas, um moinho, signos do tempo futuro, antevisão da história humana que a partir daí se construirá. Quatro cavaleiros de elmo, lança e armadura, provavelmente os cavaleiros do Apocalipse, trazendo à cena a iminência do fim do mundo. Soldados que acabam de disputar as vestes de Cristo, quatro anjos sendo que um deles recolhe numa taça o sangue de Jesus. Junto ao chão, um crânio e alguns ossos, crânio que pode ser a marca do fim, ou do início, se aceitarmos a idéia do narrador que insinua a presença de Adão, retornando do início dos tempos para contemplar seu paraíso perdido. Ao longe, temos ainda a figura do homem que ofereceu a Jesus uma mistura de água e vinagre. Vestígios da presença do diabo, se ligarmos a essa cena a última do pé do livro, quando misteriosamente surge ao pé da cruz, no momento em que este homem se afasta, a tijela negra que na narração é marca constante da intervenção demoníaca. [...]" SCHMIDT, Simone, "As histórias de José Saramago" in *Diário Catarinense (Diário de Cultura)*, Florianópolis: 6 de agosto de 1994, p.3.

⁵⁷ BATAILLE, Georges. *Théorie de la religion*, Paris: Gallimard, 1973, p.59.

⁵⁸ RICOEUR, Paul. "Deus sem nome..." in *O único e o singular*, trad. Maria Leonor F.R. Loureiro, São Paulo: Editora Unesp, 2002, p.19.

⁵⁹ BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito. Conferências brasileiras*, trad. Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré, Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 49.

Mas, como o inominável pode subtrair-se sendo o próprio do próprio? E ainda: quando acrescentamos um adjetivo no nome próprio "Deus", não se estará produzindo uma frase inteira, uma metáfora, tão-somente, que desmonta o próprio que ali havia e produz uma outra referência, ou uma possibilidade de referências múltiplas? Acontece que o valor ali é o de nome próprio ainda. O inominável é, para Badiou, em outro sentido, um "real indizível", uma "não-contradição"⁶⁰. Na matemática, por exemplo, o inominável vem a ser as regras que fazem dela uma teoria não-contraditória de dentro de si mesma: não se pode negar o seu real simbólico, haja vista quando uma teoria matemática é contraditória ela passa a ser nula e entra para o esquema exterior, o esquema negado. Ernest Cassirer, ao estudar, desde os primeiros pensadores pitagóricos, as distinções simbólicas entre os nomes e os números matemáticos, explica que um número singular "...não tem um ser próprio, nem realidade contida em si mesma. Seu sentido é definido pela posição que ocupa no conjunto do sistema numérico."⁶¹ Dir-se-á, nessa lógica inerentemente sistemática, que o nome próprio de Deus é, pois, o jogo falso da onipotência da extrema singularidade, do único⁶², do número, a fenda da absoluta referência e, mesmo, da metáfora. Veja-se quando Paul Ricoeur, em seus estudos sobre metáfora e referência, se dedica mais a fundo à questão semântica do nome próprio, momento em que lhe interessa mais a relação entre o enunciado metafórico e a realidade. (Ele vai estabelecer as concepções de Frege e Benveniste, como complementares e recíprocas, e não como totalmente opostas - "quer se eleve, por composição sintética, do nome próprio para a proposição, quer se desça, por dissociação analítica, do enunciado à unidade semântica da palavra"⁶³).

Entretanto, ao estudar isso tudo, queremos chegar à idéia de que, não apenas o nome próprio de Deus, mas, o próprio nome próprio reveste-se desse "inominável", esse paradoxo do altivo e do rebaixado, da perda e do ganho, um engano nítido do polar. Ricoeur, sobretudo,

⁶⁰ BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito. Conferências brasileiras*, trad. Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré, Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p.50.

⁶¹ CASSIRER, Ernest. "Capítulo XI. A ciência" in *Ensaio Sobre o Homem. Introdu o a uma filosofia da cultura humana*, São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.345.

⁶² Uma poesia de Drummond diz o seguinte: "O  nico assunto   Deus/ o único problema   Deus/ o único enigma   Deus/ o único possível   Deus/ o único impossível   Deus/ o único absurdo   Deus/ o único culpado   Deus/ e o resto é alucina o". (ANDRADE, Carlos Drummond. " nico" in *As Impurezas do Branco*, Rio de Janeiro: Record, 1990, p.63.) Neste poema o " nico" permanece, como a impuls o de verso a verso, como aquilo que supõe defini o e conduz ao nome próprio "Deus", a última palavra. Os versos se contrariam semanticamente (possível/impossível, assunto/problema, enigma/culpado...) provocando uma densidade alucinatória de rígidos opostos. É o último, que conclui o poema, ensina que "o resto é alucina o", portanto, a alucina o é o resto, e, deste modo, Deus abrange o seu contrário, além de qualquer *topos*, uma vez que   contradi o, ultrapassa a fixidez de um próprio, de um único, de um referencial seguro. Assim, Deus   também o resto, aquilo que não consta no  nico, Deus alucina, paratopicamente.

⁶³ RICOEUR, Paul. "Metáfora e Referência" in *Metáfora Viva*, trad. Dion Davi Macedo, São Paulo: Edi oes Loyola, 2000, p.334.

lembrará da diferença entre os conceitos de "sentido" e "referência" estabelecidos por Frege. Respondendo às perplexidades acima: certas denotações podem corresponder a uma mesma referência, quando apontam sentidos distintos - como vimos no caso identificado de um Deus "Misericordioso" ou "dos Exércitos". Esses dois enunciados possuem valores referenciais de nomes próprios, dirigem-se a uma mesma entidade, mas transportam uma bipolaridade semântica. Mas o que interessa é que o nome próprio é, precisamente, esse desígnio propositivo que vem a ser mais uma remissão do que uma representação, ou seja, ele põe em pauta menos uma caracterização da verdade do predicado, do objeto, do que o fato de ele ser uma função de límpida referência, o que é um ponto de vista mais hermenêutico do que semântico. Por outros termos, o nome próprio liga-se diretamente ao seu "dono", atravessando por sobre a própria responsabilidade de sentido detonada consigo, podendo assim, opor-se até mesmo ao "próprio" que lhe discrimina dos comuns, ao passo que pode, inclusive, opor-se à direção de sentido de uma proposição.

Objetar-se-á que Frege, à diferença de Benveniste, aplica sua distinção antes de tudo às palavras e, mais precisamente, *aos nomes próprios*, e não à proposição inteira, isto é, na linguagem de Benveniste, ao desígnio da frase inteira. O que ele define, em primeiro lugar, é a referência do nome próprio, que é 'o próprio objeto por seu intermédio designamos'. O enunciado inteiro, considerado do ponto de vista da sua denotação, desempenha o papel de um nome próprio em relação ao estado das coisas que 'designa'. Isso permite escrever: 'um nome próprio (palavra, signo, combinação de signos, expressão) exprime seu sentido e designa ou refere-se a sua referência'. Com efeito, quando pronunciamos um nome próprio - a lua - , não nos limitamos a falar de nossa representação (isto é, de um acontecimento mental dado), nem nos contentamos apenas com o sentido" (isto é, com o objeto ideal, irreduzível a todo acontecimento mental); além disso, 'pressupomos uma referência'. É essa pressuposição que, precisamente nos conduz ao erro, mas se nos enganamos, é justamente porque a busca de uma denotação pertence à nossa 'intenção ao falar ou ao pensar'. Tal intenção é o 'desejo da verdade' pois é a 'busca da verdade onde quer que seja, o que nos dirige do sentido para a referência'. Esse desejo da verdade anima toda a proposição na medida em que ela é assimilável a um nome próprio.⁶⁴

Em suma, um Deus inominável que foge em direção a uma redundância, em busca da preservação desse nome que, por si próprio, se opõe a um próprio em si, que se opõe a si mesmo, é um Criador que "desconstrói", que, assim digamos, abriga um *duplo bind*⁶⁵. Restou

⁶⁴ Id., *ibid.*, pp.333.

⁶⁵ Voltemos à Derrida. *Duplo bind*. Bind, em inglês, ou em alemão (*binde*), significa liga, elo, laço, ligadura... Ou seja, uma dupla ligadura. No caso da torre de Babel, Deus abriga um *duplo bind* na tarefa originária da tradução de seu nome, à medida que há uma dependência da tradução que pesa sobre Deus também, e Babel. Ele nomina Babel para dar a entender a confusão da tradução, para impôr a sua lei, mas simultaneamente a torna intraduzível, o que significa opôr-se, endividar-se com o problema da tradução. Veja-se melhor: "[...] o desconstrutor da torre: dando seu nome, Deus também invocou a tradução, não apenas entre as línguas tornadas subitamente múltiplas e confusas, mas primeiramente *de seu nome*, do nome que ele clamou,

o fim das apostas, todos perderam, "a máquina travou", contudo, outro passatempo principia-se, onde Deus apenas fica na vigília, como o juiz mudo, de braços cruzados: o jogo de recuperar os valores semânticos através da tentativa de traduzir a tradução, juntar as cartas. O jogo da tradução começa justamente quando a máquina trava. É um jogo louco do próprio, um jogo louco do *idios* (próprio, em grego), radical igualmente de "idioma", mas também, "idiotismo"⁶⁶. O enigma está na desconfiança das regras transcendidas (a percepção de um dispêndio) que, ainda assim, suportam a imanência da fé num ajuntamento das cartas, no meio-tempo de uma organização, num impacto que não entendeu a própria ruptura, o fim da partida, o drástico castigo, mas desconfia ainda da acumulação dos valores na mesa. Agora, só é possível estar no jogo sem estar completamente.

DEUS (o autor) E SEU SEMBLANTE

Deus como nome de autor, como autoridade universal, como papel de um outrem, de um Uno, é também devedor histórico da revolução da escrita em detrimento da racionalização oral. Evaporou-se os contornos do narrador (pensemos em Benjamin), que o transmitia pelas tradições míticas do testemunho, do boca-a-boca. A temida lei "não falarás o nome de Deus em vão" não podia estar vigente no período boca-a-boca. Era o vão, o vento, a fissura das bocas que transmitia o seu eterno nome pelo imaginário da humanidade. Saramago, numa entrevista a Juan Arias, diz: "*Lo que para mí está claro es que cuando se acabe la humanidad no habrá mas Dios porque no habrá nadie para decir Dios [...]*"⁶⁷. O que acontece é que o sentido simbólico, ocidental, global, de Deus não existiria sem a escritura. Sem ela, o nome divino velaria sob a intensidade do silêncio, do a-histórico, sob a totalidade desvanecente do narrador clássico. Então, como dirá Debray, "o nosso Deus único só encontrou vantagens, psicológicas e simbólicas, em passar do velho boca-a-boca para o sistema mão-olho..."⁶⁸.

deu e que deve traduzir-se por confusão para ser entendido, portanto, para deixar entender que é difícil traduzi-lo e assim entendê-lo. No momento em que ele impõe e opõe a sua lei àquela tribo, ele é também demandador da tradução. Ele também está endividado. Ele não parou de lastimar após a tradução de seu nome, ao passo que ele mesmo a interdita. Pois Babel é intraduzível. Deus lamenta sobre seu nome. (...) O *duplo bind* está na lei. Em Deus mesmo, e é preciso seguir rigorosamente a consequência: *em seu nome [...]*" DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*, trad. Junia Barreto, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.40.

⁶⁶ Conforme Campillo, autor inspirado nos estudos de autoria e escritura de Foucault e Derrida, os nomes próprios são o que há de mais "idiomático" numa língua. Diz ele: "[...] Los nombres propios son, en este sentido, lo más *idiomático* de una lengua. Pero, a un tiempo, y por ello mismo, parecen situarse en el exterior - o, mas exactamente, en el borde - del sistema lingüístico. Son, con efecto, lo más intraducible, pero también lo menos necesitado de traducción, como si su significado fuese absolutamente universal, como si su referente 'propio' les anclase directamente en el mundo [...]" CAMPILLO, Antonio, "El autor, la ficción, la verdad" in $\Delta\epsilon\sigma\tau\mu\omega\nu$ 5 *Revista de Filosofía*, Edición de Compobell, Universidad de Múrcia, 1992, p.27.

⁶⁷ ARIAS, Juan. *José Saramago: el amor posible*. 1. ed. Barcelona: Planeta 1998, p.129

⁶⁸ DEBRAY, Régis. *Deus, um itinerário. Material para a história do Eterno ocidente*, trad. Jônatas Batista Neto, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.124.

Debray aponta, ainda, para o fato dos profetas, apóstolos e evangelistas, não poderem reivindicar por nenhum direito autoral, visto que eram nada além de registradores, transcritores, de revelações superiores.



Fig. 16. Louise Merzeau. Coleção de Biblias antigas. [*Deus, um itinerário*, p.353]

Quando perguntamos por quem escreveu as escrituras, não é possível responder com este nome próprio: "Deus". A identidade do escritor, o que é o autor, não se resolve aí. O nome próprio, um dos ramos da função-sujeito, como queria Foucault, então, não se resolve no próprio nome próprio. Foi uma parcela especial, imaterial, deste nome, o santo espírito, que inspirou outras mãos a redigir o Livro. (O Livro torna-se Uno, cada palavra é perfeita, deve ser lida, relida, revista, mas é essencialmente sujeito-objeto do invisível). A mão que escreve não é a mão direita do autor, tampouco a esquerda, a da pausa, para reabsorver Blanchot, mas sim uma imaterialidade que se materializa (um anjo que se animaliza?). O nome de Deus como nome de autor, como nome próprio distinto de qualquer outro, de um Grande autor que, por sua vez, não assina seu texto, quem sabe dismantelando a idéia de "instauração de discursividade" (Foucault), bem como a idéia de função estilística, pois não requer nada mais que uma hermenêutica penetrante, não reivindica uma nova produção textual a partir de si. É a abertura de um fim (*telos*), um fim exposto, uma ferida final, cabal. Olandina Assis Pacheco diz que:

Enfim, o nome de autor não é um nome próprio como qualquer outro, mas um instrumento de classificação e um protocolo de relações. É antes uma função. 'Deste modo', diz-nos Foucault, 'os grandes autores como Homero, Aristóteles, Freud ou Marx devem ser encarados como iniciadores de práticas discursivas que produzem não só a sua própria obra, mas a possibilidade e as regras de formação de outros textos'. Infelizmente, parte de nossa resistência cultural supõe que o 'grande autor' é a função Bíblia e deve ser repetido como dogma de referência. Levado ao limite, porque é este o projeto, um texto é um pré-texto: 'não nos devemos preocupar se uma idéia é justa ou não, devemos justamente ter outra idéia'. O autor, se ele o é, é um arqueiro que

lança as suas setas em todas direções, como a figura que Nietzsche desenha, e se ele é realmente autor, e grande, não está imune às suas próprias flechadas. O texto o ultrapassa e o trai, e essa é a realização do autor [...] ⁶⁹

O nome próprio é ultrapassado, traído, pelo texto, pelo Pai. Desta maneira, o Pai, sendo texto, sendo revelado somente através do texto, não pode ser nome próprio que não seja traição de si próprio, ultrapassamento de si próprio, do próprio em seu nome, do próprio em seu Próprio. Assim sendo, o mais importante, altivo, nome, dentre todos os nomes, nos confere a lição de que o nome próprio pertence à dimensão Atópica da escritura. Mas o que mais nos excita a curiosidade é a assinatura negada de Deus, o que ela pode, em suma, significar, ou não significar, além de Deus. Deus não assina. Logo, se o nome próprio de autor não é como os demais nomes próprios, Deus não é nome próprio de autor como os outros nomes próprios de autores, dentro de um regime, de um estatuto, de um programa democrático que viabiliza uma lógica mais do objeto, suas operações num esquema social, do que do próprio sujeito, no interpretar foucaultiano.

Ao contrário, o nome próprio mais original está acima disso tudo, é o próprio tudo, o próprio-próprio, o *Omnis*. Se se assinasse, deixaria de ser único, de ser "o" único nome próprio. É a ausência, o *deus absconditus* (deus oculto), a escassez, o zero, a voz de nenhum centro, do abismo, aquilo que reclama, portanto, a presença, o *fiat*, o Altíssimo, a experiência, a autoridade do nome mais próprio de escritor. O escritor de uma escritura que não é própria, pois sendo incomparável com qualquer outra forma, se põe como "a" própria em si própria, e eis que é a própria-própria escritura.

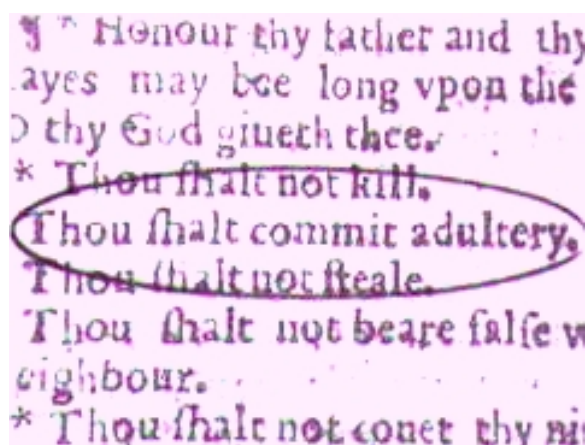


Fig. 17. Erro na Bíblia impressa por R. Barker, em 1631, nomeada "A Bíblia Perversa". [*Deus, um itinerário*, p. 290]

⁶⁹ PACHECO, Olandina M.C. de Assis, *Sujeito e Singularidade. Ensaio sobre a construção da diferença*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, p.82.

Tal superioridade (princípio supremo, mítico, do autor como pai absoluto, como forma, como belo modelar, como *scriptor*) vem, paradoxalmente, dizer que não há singularidade autoral possível no caso dos livros santos. Pensemos naquele caso lembrado por Régis Debray, o do erro na bíblia impressa por Barker, no século XVII. Ao se esquecer o "not", em "*Thou fhalt commit adultery*", notou-se o problema da imprensa manual sob a palavra que não era de qualquer um, mas de Deus. A bíblia tornou-se imediatamente satânica, não era possível ler as cópias de um original que fora contagiado pelo Mal. Debray não entra em detalhes, mais é observável que não havia ali um autor físico para revogar a correção, entretanto imagine-se quantas mil vezes não se levantaram indignadas contra aquele adultério sobre o sétimo mandamento, um dos mais interditivos. É interessante postularmos o fato de que o próprio versículo "cometerás adultério" legitima-se a si mesmo, visto que é oriundo de um adultério sobre o *corpus* da bíblia. Ou melhor, o adultério tipográfico, a ausência distraída de um simples "not", resultou na mudança da compreensão de um mandamento, no exato momento em que a deturpação era legitimada pelo próprio sentido evocado pelo erro efetuado. O versículo defeituoso bota o defeito como uma obrigação e não mais como negação. E, mais que isso, aponta para a própria adulteração do esquema oral oriundo da necessidade capitalizadora de expansão da cristandade, que, tal como aponta Debray, após Magalhães, Vasco da Gama, Colombo, etc, "abre janelas"⁷⁰.

⁷⁰ (DEBRAY, Régis. *Deus, um itinerário. Material para a história do Eterno ocidente*, trad. Jônatas Batista Neto, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.290.) Estamos na seguinte questão: a do livro adulterado por uma sutil intervenção de revisão. Uma intervenção que, deste modo, transforma um sujeito, antes sem vínculos de responsabilidade direta sobre o dado livro, em um verdadeiro autor, uma posição de autoria e afirmação de um nome próprio sobre uma nova obra que esta vem a ser. Torna-se fundamental refletir, então, sobre *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago. Acontece que, neste romance, temos o personagem Raimundo Silva, um revisor que vai corrigir um livro histórico sobre o Cerco de Lisboa, inserindo a palavra "não" no hiato de duas palavras de uma determinada frase, e, deste modo, acabará transgredindo, desnordeando, a palavra do historiador, pondo contra a parede a noção de verdade histórica. A própria história real não pode reclamar por si mesma, porém, o personagem bota em questão a distinção entre ficção e real. Tanto Barker, que, no século XVII, esqueceu o "não" no sétimo mandamento, criando uma bíblia perversa, quanto Raimundo, que botou um "não" na história do Cerco de Lisboa, criando uma perversidade histórica, são sujeitos cuja potencialidade é a de abrir e cerrar uma liberdade ao mesmo tempo. Cabe ao dois, Barker e Raimundo, uma frase de Saramago, notada por Maria Alzira Seixo, "a sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não". Uma liberdade que é, simultaneamente, ponto final e ponto de origem. "[...] Porque comete Raimundo Silva um erro na revisão das provas? Não se trata aliás de um erro, mas de uma correção, que vai alterar a verdade, ou, pelo menos a verdade de outrem, ou a verdade dos outros: quando no livro se escreve que os cruzados ajudaram os portugueses no cerco de Lisboa, o revisor entremete um 'não' antes do verbo, deliberada, consciente e sub-repticiamente[...]" (SEIXO, Maira Alzira, *Lugares da Ficção em José Saramago. O Essencial e outros ensaios*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999, p.73)./ Contudo, não é preciso exorcisar Raimundo Silva, ao contrário, ele se apaixona por Maria Sara, ganha um grande amor em troca dessa audácia. A diferença entre Barker e Raimundo parece ser, precisamente, o fato de que o segundo insere, em sua consciência, um "não", agindo mal. Enquanto que Barker, em seu "não" negado, provavelmente, estava ele mesmo possuído por mil demônios malvados que, com toda presunção do apagamento, comeram aquele "não" de seu exemplar sagrado. Nos alonguemos um pouco ao lembrar, convenientemente, de um filme dirigido por François Truffaut: *L'homme qui aimait les femmes* ("O homem que amava as mulheres"). Neste filme, um homem chamado Bertrand (muito bem interpretado pelo ator Charles Denner), herdou uma obsessão de sua mãe. Acredita ele que, não se fixando num apenas envolvimento amoroso, é, de tal maneira, capaz de amar todo o gênero feminino. Bertrand possui uma profissão monótona, ele trabalha com revisões de protótipos de transportes (aviões e navios) que virão a ser produzidos. Mas, um dia, impulsionado por palavras de uma mulher que lhe atrai de forma distinta, resolve escrever sua biografia, dedicar-se a materializar todos os amores vividos no exercício de sua caligrafia. A esse livro ele chama "L'homme qui aimait les femmes". Quando sua auto-biografia está

encaminhando-se às partes derradeiras, o personagem resolve enviá-la para algumas empresas editoriais de Paris. Todas recusam a publicação (o livro não possui ainda um final propriamente) salvo uma editora na qual uma mulher que participa da comissão de publicações simpatiza-se por suas narrações aventurescas no mundo feminino. Bertrand vem a conhecer essa mulher e, pelo que se pode ver, não se relaciona sentimentalmente com ela. É quando surge a cena que nos interessa, a que nos aproxima da questão do "não", em *História do Cerco de Lisboa* e da *Bíblia Perversa* de Barker. Após olhar uma mulher que ornamentava uma árvore natalina, com vestido azul, Bertrand dirige-se atraído pelos sons de uma máquina de escrever, chega, então, próximo à secretária da editora que lhe datilografa o livro. O escritor observa as mãos velozes desta secretária e as palavras que vão sendo reimpressas, transcritas. Essas palavras constam em uma conversa que ele havia tido com uma criança, numa escadaria, que queria ser mais velha. Essa criança possui um vestido vermelho e chora. Como que hipnotizado em olhar a história tão simples que ele mesmo vivera e depois descrevera, história agora não mais saída de suas experiências reais, mas dos movimentos de reprodução de uma datilógrafa, Bertrand interrompe-a para solicitar o seguinte: "*Com licença, se dá tempo, gostaria de mudar uma coisa: em vez de 'vestido vermelho' quero 'vestido azul'*". A imagem daquela cena é, então, repetida igualmente, onde porém, a menina aparece com a única mudança de que seu vestido agora é azul./ Ao dizer "não" à cor vermelha do vestido, o escritor, neste momento, transforma sua própria obra numa bíblia perversa, mas somente ele o sabe. A vontade literária do autor se sobrepõe à sua biografia, a literatura se superpõe à história, pela modificação de um elemento ornamental, simbólico, um colorido. Num passe de mágica, pela simples voz de comando do autor, uma história antes vivida realmente muda de cor. Bertrand sabe que sua ordem em mudar uma cor dará uma tonalidade original para toda a sua biografia, sua vida. Essa é uma cena que desliza do rumo tomado pelas outras do filme, uma vez que aparenta ser de total inutilidade para os desenvolvimentos naturais que o enredo tomava até então. Mas, tentando fugir das aparências, é interessante tentar perceber como, desta cena em diante, o comportamento dos personagens se transforma abruptamente e ocorrem coisas "estranhas" que mutilam, de certa forma, o encadeamento natural da história até então. Bertrand e a mulher da editora, por exemplo, aparecem após tal cena subitamente na situação de íntimos amantes. Outra "coisa estranha" é justamente a primeira cena após essa que ressaltamos. A mulher da editora guia um automóvel e ao seu lado está Bertrand. Ambos conversam enquanto que, no vidro do fundo do carro, se torna visível a imagem de um acidente, uma cena que parece descartável, mas que se sugere como um acidente que mais tarde se toma nitidamente conhecimento. Uma justaposição de tempos que o mecanismo da ficção permite. O desastre do autor. O fato é que o biógrafo procurava a última descrição para sua história e o final do filme ocorre justamente com o atropelamento de Bertrand que seguia uma mulher na rua. Esse atropelamento já tinha sido presenciado por ele mesmo, o próprio vitimado, que não possuindo um final para sua biografia, a partir do momento em que se torna "autor", desafia a sua história vivida, ele arranja um final que consequentemente se confunde com o final do filme. Filme e biografia são confundidos. Um livro todo é alterado por uma simples negação, mas essa simples negação retira o sujeito do *topos* de escritor para elevá-lo a uma situação de autoria. Ele próprio, o autor, morre na cama de um hospital olhando as pernas da enfermeira quando, com o esforço das mãos estendidas àquelas pernas, desprende-se de seu braço o cano de soro que o nutria. Uma morte ridícula, trágica demais para a própria constituição de sua vida, mas, ideal para a constituição da biografia romaneada que é esperada, de certa maneira, pelos editores. O escritor de si morre no natal, exatamente quando é publicado. A fatalidade se dá na origem do livro... Uma das últimas palavras de Bertrand antes da patética cena accidental em que morrerá é "Quero meu livro". Pois bem, por meio desta resenha direcionada, salientou-se alguns aspectos próprios para um proveitoso exercício de relações./ Em *História do Cerco de Lisboa* o protagonista Raimundo trabalha num serviço burocrático e monótono, sujeito a regulamentos rigorosos. Ele lida, de certa maneira, com protótipos, modelos, exemplares, enfim, papéis que virão a ser publicados. Ele é empregado de uma editora. Enquanto que no filme de François Truffaut, o protagonista encarrega-se de revisar as mecânicas de transportes; na história de José Saramago, o personagem principal é um revisor de textos, seu trabalho se limita igualmente a uma mecânica, a gramatical. Bertrand entra em uma câmara de vento e observa o equilíbrio dos protótipos assim como Raimundo entra no clima frio de revisão dos textos que tomarão "vida" no mercado editorial. Ambos se identificam, portanto, em primeiro lugar, por serem dois funcionários que trabalham com revisões, análises, exames, de objetos que virão a ocupar uma fração na estrutura da sociedade, em sua história. Em segundo lugar, ambos são animados por palavras de uma mulher atraente a entrarem no ofício da criação escrita, são empurrados por uma atração pessoal ao mundo universal que é o do autor literário./ Para o personagem Raimundo é Maria Sara a responsável em estimulá-lo a produzir uma nova história da conquista de Lisboa, onde os cruzados não auxiliam os portugueses. Bertrand, do filme, é empurrado ao mundo de seu próprio exercício biográfico após ficar meditando sobre palavras inesperadas de uma mulher de sua idade que lhe achou "velho" para terem um caso amoroso. É justamente pelo motivo dessas palavras que Bertrand resolve escrever, assim como são as palavras de Maria Sara que alimentam a idéia de Raimundo em escrever a nova história do cerco de Lisboa./ Raimundo é um autor no instante em que insere uma palavra essencial, a palavra "Não", no interior da história que tinha em mãos. E a história que tinha em mãos era, mais ou menos, a sua própria história, no sentido de que era a história de Lisboa, o local onde vivia. A suposta história "real" do local de sua vida muda de forma, supera sua própria forma, ela é transformada por Raimundo. Bertrand, de Truffaut, tinha também uma história em mãos, a possível história "real" de sua vida, sua biografia, a qual acrescenta a palavra "azul" capaz de exercer uma transformação no que antes era "vermelho". A realidade "azulada", imaginativa, abandona a solidificação do rubro. Essa transformação pode ser meramente alegórica, mas exprime um desafio às pretensões de um "real" extraordinário, singular, que geralmente estão presentes na compreensão e na formulação dos fatos que se dizem históricos. Esse exercício transgressor, para Bertrand é a modificação de sua própria pessoa, uma vez que se trata de uma biografia escrita por ele mesmo. No caso de Raimundo é a sua pessoa quem executa a mesma transformação que se dá na história já "histórica", a história de um historiador que se encontra materializada na memória de uma coletividade. Em outras palavras, no caso do filme, temos uma manobra das possibilidades do real de um indivíduo, esse sujeito se localiza no tempo e no espaço de si mesmo, enquanto que, em *História do Cerco de Lisboa*, essa prática se dilata para toda uma concepção ampla do que é (e como se produz em nossa memória) o passado e o presente. Outra diferença é que a intenção de Raimundo é corretiva, ele foge de seu trabalho de simples revisor porque quer de alguma forma repreender a história do cerco de Lisboa, atualizá-la, percorre-la. Essa história passa a ser biográfica para Raimundo depois de sua intervenção desafiadora. Raimundo

Deus esconde seu semblante, afinal, o argumento sublime, que o toca de mais perto, vem a ser "como está escrito", e não "como tal autor escreveu". Não há princípio histórico, nem trocas, não há espaço de autoria, não há negócio, circulação ou valor. Há um alguém ou um além, da autoria, uma paratopia que se dá por atopia da assinatura. As mãos de Deus não se podem dar como causa criativa, modelar, e sim como um contínuo estado de criação, eternamente em processo circular⁷¹. De modo algum se permite imaginar um encontro, em vida, com a pessoa do autor, *un être de chair et d'os*, somente uma sacrificante escalada na perfeição dos signos divinos pode nos fazer despontar algo acerca de Deus, sua singularidade, sua microeternidade⁷², como nome próprio de autor. Sua presença-ausência, respiração inidentificável, origina-se na fuga transcendente que vai rumo à imanência da idéia de si mesmo, de Deus, de *auctor*. Encerra-se, eclipsa-se, signo morto, - *Théos* - na palavra dos apóstolos, livrando seu nome Eterno, precisamente, através dela. Nome próprio, como elemento original, conectando-se, então, com a Palavra, teografia: Deus vem dizer que é texto produzido, por quem? Pelo texto. O nome de autor, nome próprio do Outro, como produto do

anda e, onde olha, vê cenas da história do cerco, ele passa a ver o que antes não via, viver o que antes não vivia. Já a intenção de Bertrand aparenta ser apenas um teste de suas capacidades em transformar, com a força de sua vontade, a pretensa realidade do mundo biográfico. Teste esse que, após realizado, passa a transformá-lo em um autor que muda características de sua própria vida, ou seja, trai sua biografia porque lhe dá uma nitidez que não tinha. Passa a deixar de viver o que antes vivera. No momento em que ele é publicado, ele morre, assume a consciência de sua própria ficcionalidade, de todo o processo de sua formação como sujeito-autor./ Um insere o "Não" em um espaço para destruí-lo e, assim, cria sua biografia. O outro insere o "Não" em sua própria biografia e a destrói. Raimundo cria a sua biografia por intermédio do espaço, Bertrand cria o espaço por intermédio de sua biografia./ Vale ressaltar, também, a título de acréscimo, que Saramago faz uma pequena homenagem colocando o nome de sua revisora (Caminho), Rita Pais, numa enunciação de nomes de revisores que aparece em determinado capítulo de História do Cerco de Lisboa. (Informação do: *JL - Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Ano XVIII, No 731, dir. José Carlos de Vasconcelos, Lisboa: outubro 1998).

⁷¹ "No começo, Deus criou o céu e a terra". Nesta oração, o começo está anterior ao próprio nome de Deus, à própria noção de propriedade, de próprio, como uma origem pura, caótica, anterior a qualquer possibilidade autoral. Francis Huxley, falando sobre o *fiat* divino como uma constante criação-destruição e não como uma origem primeva do mundo, nega aquela teoria originária da "Grande Explosão", onde toda a matéria universal teria sido rebentada de um núcleo originário e compacto. Ele afirmará, inclusive, que "[...] A doutrina da não-eternidade do mundo tal como exposta no Gênesis deve ser acreditada apenas como deferência à autoridade da Escritura. Porque se Deus é Deus, então o mundo não pode ter tido um começo." HUXLEY, Francis, *O Sagrado e o Profano. Duas faces da mesma moeda*, trad. Raul José de Sal Barbosa, Rio de Janeiro: Primor, 1977, p.71

⁷² Na poesia "O Deus de cada Homem", vemos Carlos Drummond expor esse conflito entre o nome Deus e a noção de próprio. Ele tematiza, ali, a presença e a ausência de Deus, na expressão popular, simbolizada pelo breve chamamento "meu Deus". Terminará sua angústia com os versos "Não sei o que fazer dele/ na microeternidade". Veja-se o poema: "[...] Quando digo 'meu Deus'/ afirmo a propriedade./ Há mil deuses pessoais./ em nichos da cidade./ Quando digo 'meu Deus'/ crio cumplicidade./ Mais fraco, sou mais forte/ do que a desirmandade./ Quando digo 'meu Deus'/ grito minha orfandade./ O rei que me ofereço/ rouba-me a liberdade./ Quando digo 'meu Deus'/ choro minha ansiedade./ Não sei o que fazer dele/ na microeternidade.[...]" (ANDRADE, Carlos Drummond. "O Deus de cada Homem" in *As Impurezas do Branco*, Rio de Janeiro: Record, 1990). Respectivamente, em cada estrofe, Drummond o colocará, em síntese: como uma afirmação múltipla do próprio; uma estranha cumplicidade onde, confessando a fraqueza, é-se mais forte; um grito de solidão e orfandade; e um grito de ansiedade e de dúvida. Assim, a plena certeza e a grande dúvida na afirmação do próprio convivem como um apelo na expressão "meu Deus". Em todas as estrofes há um dilema despertado, no sujeito do dizer, pelo momento em que profere a enunciação "Deus" conectada à palavra "meu", pronomes possessivo que indica singularidade, exclusividade. Tornando evidente que, nestes versos de Drummond, o nome próprio de Deus jamais transporta a afirmação segura de uma propriedade, uma posse. Antes, aponta para um apelo, um grito, um limite, uma presença-ausência, do próprio. Mesmo quando o falante diz, com toda a fé e razão, "meu Deus", este nome que não é próprio sequer para si próprio, também não lhe é seguramente próprio, pela crente afirmação "meu", mas tão-só a brecha de um andamento *a-tópico*. Num verso do poema "Deus Triste", logo em seguida deste, Drummond afirmará "Deus não está diante de Deus". Deste modo, notamos que, nas *impurezas do branco*, Deus esconde seu semblante ao mesmo tempo em que o revela.

texto produzido. Objeto, portanto. Objeto de quem, do quê? Objeto do objeto, ferramenta da ferramenta (Bataille).

Resvalamos na borda da própria armadilha da alteridade, da presença do outro, da presença do Eu. O nome de autor é revelação sagrada do sem nome, inominável, que habita o texto, que habita o Outro. Pensemos num diálogo de Blanchot:

Acontece que existe ainda esta dificuldade: se é verdade que outrem não é nunca eu para mim, a mesma coisa ocorre comigo em relação a outrem, quer dizer que o Outro que surge diante de mim, fora do horizonte e como aquele que vem de longe, não é *para si mesmo* nada mais do que um eu querendo fazer-se ouvir pelo Outro, acolhê-lo como Outro e manter-se em minha presença, como se eu fosse o Outro e porque eu não sou nada mais do que o Outro: o inidentificável, o sem "Eu", o sem nome...⁷³

E aquela curiosa bíblia não poderia ficar "sem nome"... Note-se que, bem verdade, não conheceríamos, hoje, o nome próprio Barker, se este, possuído por mil demônios, em estado de convulsão maléfica, não tivesse esquecido de colocar o "não" num dos principais mandamentos bíblicos. O que queremos dizer é que, se Barker, em 1631, a imprimiu e é lembrado hoje, em 2004, por um livro de Debray sobre a história ocidental de Deus, isto ocorre porque, afinal, algum nome próprio deveria de se responsabilizar pelo incidente, o que o torna histórico (ambivalência teológico-penal). Esta bíblia mórbida foi, portanto, batizada⁷⁴. Se o *corpus* daquela perversidade quase-histórica (histórica, caso não tivessem notado o erro), com um verso satânico em seu intestino, não tivesse um nome para atuar como autoria do erro e da impressão, essa bíblia correria o risco de concorrer lado a lado com a verdadeira, a que exprime a real autoridade de Deus. Barker é o autor, portanto, não apenas do pobre erro que efetuou sobre um extenso livro, mas também da *bíblia perversa* em seu todo. O seu nome próprio foi ao auge de uma experiência sacrificial, tornado blasfemo, "adulterado", por causa de toda uma necessidade mais ampla da Igreja, inocentar as verdadeiras escrituras. Porque sendo um homem, um ser imperfeito, haja luz ou haja trevas, Barker é capaz de errar, cometer

⁷³ BLANCHOT, Maurice. *A conversa Infinita. A palavra Plural*, trad. Aurélio Guerra Neto, São Paulo: Escuta, 2001, p.125

⁷⁴ "[...] Según Foucault, la primera forma de apropiación ha sido de carácter penal: los textos han comenzado a tener autores cuando han sido considerados no como objetos físicos sino como actos humanos susceptibles de ser castigados; no como bienes de los que el autor es productor y propietario, sino como acciones de las que el autor es agente y, por tanto, responsable ante la ley (civil o religiosa). Solamente a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, la 'obra' firmada comienza a ser considerada, ante todo, como una mercancía.[...]" CAMPILLO, Antonio, "El autor, la ficción, la verdad" in *Δεσµων 5 Revista de Filosofía*, Edición de Compobell, Universidad de Múrcia, 1992, p.30.

adultério, possui uma cara singular que singularizará o erro, uma cabeça a ser cortada, um nome a ser contra-maculado.

Já a verdadeira voz de Deus, voz inaudível, assinatura invisível, não pode errar, seu superior semblante está oculto. À bíblia perversa, consta um autor em carne-e-osso, não porque foi escrita, mas porque foi adulterada. Barker não simplesmente caiu em devaneio, cometendo um leviano adultério, "*Thou fhalt commit adultery*", mas é o nome próprio desse adultério específico, um livro fechado, pesado, um livro que não deve ser lido, não deve, portanto, ter um autor que não seja apenas um nome, e cujos pés pesem como bigornas de medo. Este nome de autor é um caso muito raro, visto que se torna nome de autor porque é indigno, irresponsável, e não por dignidade, responsabilidade (as garantias estabelecidas pelos chamados "direitos autorais", do séc. XIX, essencialmente). Barker é nome de escritor não porque escreveu um livro (um livro a ser aberto e lido), mas assume a autoria de um livro porque, contraditória e justamente, esqueceu de escrever uma pequena palavra (um livro a ser fechado e jamais lido).⁷⁵ Autor, portanto, por desautoridade. Escritor, portanto, por desescrituração. Topos por atopia e não por utopia. Provavelmente este foi o pior dia se sua vida. Não adiantaria negar, ao mundo eclesiástico, dizer "não", ou "*not*". A jogada estava feita.

"À L'ÉCHEC"

Voltemos à torre de Babel. Ela também faz lembrar a torre de xadrez. O xadrez é descrito, algumas vezes, na literatura russa como um jogo do abismo, da vertigem, da queda, parente da matemática e da música, é um jogo que Nabokov, por exemplo, descreve com um extremo rigor subjetivo. George Steiner postulará a metáfora do xadrez como subjacente e referencial em toda obra de Nabokov, também explorará uma passagem onde o personagem Luzhin (de *A Defesa Luzhin*) é absorvido por esse jogo:

A dor passou imediatamente, mas, no lapso da ardência, vira algo insuportavelmente aterrador, o horror completo das profundezas abismais do xadrez. Olhou para o tabuleiro de xadrez e seu cérebro se definiu com um cansaço até então sem

⁷⁵ Neste caso, não temos uma simples ausência do "não", um "não" oculto, que devia aparecer mas desapareceu, mas sim um "não" negado. Vamos de encontro ao fenômeno paranormal de um não negado, imperdoável, que nega as erratas, nega o esquecimento deste mal peculiar, nega um pedido possível de perdão, nega a todo o livro, e esse não-negado bastou à borracha da besta: ao apagar três letras do livro sagrado, se apossava de um nome próprio, "Barker", e atribuía-lha, em troca, a maçã da criação, uma biografia, tornava-o imortal ao mesmo tempo em que o sacrificou historicamente. O nome próprio foi o preço que Barker pagou, foi o que ele apagou, caso de a-pagamento do nome próprio.

precedentes. Mas as peças do jogo de xadrez eram impiedosas, prendiam-no e absorviam-no. Havia horror nisso, mas nisso também estava a única harmonia, pois o que mais existe no mundo além do xadrez? Nevoeiro, desconhecido, inexistência. [...] ⁷⁶

Nabokov descreve as peças como impiedosas... Existem seis modalidades de peças num jogo de xadrez e apenas a torre é a que não possui uma representação propriamente que não seja equivalente a uma entidade animada ⁷⁷. Num recente livro ilustrado para iniciantes de xadrez, do artista e ilustrador, Horácio Cardo, impresso na Itália, podemos notar que a única peça que não foi ilustrada com um desenho além da própria peça mesma foi a Torre ⁷⁸. Não há uma explicação para isso.

A Torre confunde-se a si própria, sua forma cilíndrica omite a ambição quadrada de seus movimentos, como Babel, possuindo apenas o movimento da ascensão, no tabuleiro, ou de descensão. A Torre está fadada rigorosamente a subir ou/e descer, pois sua condição de movimento está, de modo *sine qua non*, nas verticais, e nunca nas diagonais, como as demais peças. Todas elas, até mesmo os piões, podem mover-se na diagonal, menos a torre. Num livro didático para principiantes, lê-se o seguinte regulamento da movimentação da torre:

Em seguida à Dama, a peça mais poderosa é a Tôrre. Seu movimento se processa em quatro direções, por coluna e fileira, até os limites do tabuleiro. Corresponde ao movimento da Dama menos os movimentos em diagonal desta. Com o caminho desimpedido, a Tôrre sempre comanda quatorze casas (correspondendo em média à ação conjunta de um Bispo e um cavalo), e assim não sente restrição de poder por se achar colocada em uma casa lateral, o que não se verifica em todas as demais peças. ⁷⁹

A imagem da Torre representa, pois, a impossibilidade do oblíquo, do transversal, do ângulo, da esquina ⁸⁰. Assim sendo, não há negociação, não há como fugir de sua previsibilidade reta, matemática, arquetônica, é uma peça que visa, deste modo, ameaçar mais casas do que as outras da sua categoria, portanto, é um pouco mais perigosa. Não possui

⁷⁶ Op., cit., in STEINER, George. "Uma morte de reis" in *Extraterritorial. A Literatura e a Revolução da Linguagem*, trad. Júlio Castañon Guimarães, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.62

⁷⁷ Uma definição breve das peças de xadrez e a regra de seus movimentos: o rei é a "peça-cabeça", e seus movimentos unitários traduzem precisamente a vaidade e a majestade dos passos seguros. A dama, ao contrário, possui movimentos cintilantes, pode mover-se em todos os raios, e possui uma presença poderosa, estrelar, mas não tão importante como o rei (o que nos remete às circunstâncias do patriarcado próprias do contexto oriental que formulou os primeiros pilares do jogo de xadrez. Não há elementos femininos como a "dama", por exemplo, num antigo antecessor do moderno jogo de xadrez, o jogo indiano dos 4 Reis, ou "Chaturange", no séc. V.). Os bispos podem ser figurados como os conselheiros, uma vez que se situam ao lado do par acima, o que traduz a "diagonalidade" do movimento. Os cavalos são os únicos que pulam por sobre as demais peças, fazendo, como a arma militar da "cavalaria", o reconhecimento do lado adversário do tabuleiro. Enquanto os piões representam a infantaria, a impotência unitária. Mas e a Torre? qual o seu movimento? Ela faz recordar de Babel, o movimento que ameaçou ao nome próprio divino, o movimento da cruz, o movimento de ascensão e descensão.

⁷⁸ CARDO, Horacio, *A história do Xadrez*, trad. Pedro Bandeira, Rio de Janeiro: Salamandra, 2000, p.44.

⁷⁹ CARVALHO, J. "A Tôrre" in *Xadrez sem Mestre*, São Paulo: Papelivros, 1995, p.44.

⁸⁰ Justa e paradoxalmente, quando é a única peça cujo começo posicional no jogo é a esquina, as quatro torres iniciam situadas nas quatro esquinas do tabuleiro, as pontas pretas e brancas de cada lado. É a peça limiar, marginal, mais solitária, no sentido tópico, sem vizinhanças nas extremidades.

a delicadeza dos cavalos, em lances surpreendentes, pois não é essencialmente estratégica, é, sim, basicamente uma pedra previsível e muito exposta, tal como a deslocação regular de Babel foi considerada por Deus, um movimento atrevido e rústico. Sucede um enfrentamento entre o mestre e seu discípulo, mas a metáfora da torre, como uma simplicidade perigosa, circunscreve a heterogeneidade complexa dos movimentos das outras peças. Não raro é muito fácil tomar as torres dos principiantes com os cavalos.



Fig. 18. "O Conjunto das Peças". Ilustrações de Horácio Cardo, 2000.

Entretanto há um paradoxo, justamente a peça da Torre (Babel), detentora dos movimentos mais intrépidos e afoitos, altamente temida, é que vem a ser, em tese, a peça menos capaz de atrair o adversário, o que está do outro lado do tabuleiro, Deus.

Kasparov venceu enfim o computador, e todo mundo ficou aliviado, pois era um pouco a honra da espécie que estava em jogo. Mesmo se a inteligência humana deverá um dia se confessar vencida, esse momento deve ser adiado pelo maior tempo possível. Eis o que torna, aliás, essa vitória levemente ambígua, pois mesmo se não foi falsificada (e certamente não o foi), Kasparov não podia, de qualquer maneira deixar de ganhar. O homem, ao mesmo tempo que sonha com todas as suas forças em inventar uma máquina mais forte do que ele mesmo, não pode admitir a possibilidade de não ser o mestre de suas criaturas. Tanto quanto Deus. Poderia Deus ter sonhado em criar o homem superior ao criador e em enfrentá-lo num combate decisivo? (com Deep Blue, era com uma espécie de divindade técnica, um superego técnico de essência divina, que Kasparov media forças).⁸¹

Um pouco mais adiante, neste mesmo ensaio, Baudrillard acrescenta e evoca ainda o episódio de Babel:

⁸¹ BAUDRILLARD, Jean, "Deep Blue ou a melancolia do computador" in *Tela Total. Mito-ironias da era do virtual e da imagem*. 2. ed. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1999, p.134

O homem encontra-se dessa forma preso à utopia de um duplo superior de si mesmo, que é preciso, contudo, vencer para salvar a face. Deus mesmo, vencido pela sua criatura, teria se suicidado. De resto, a única vez em que os homens rivalizaram realmente com Deus, no episódio da Torre de Babel, ele imediatamente cortou-lhes o necessário à sobrevivência, isto é, a linguagem e a compreensão recíproca (ou seja, a inteligência).⁸²

A intenção usual da peça é menos a de traír e tomar o poder do adversário (a honra própria e o nome próprio de Deus), do que o intuito de igualar as potências, de fazer forças no tabuleiro. É sabido que, por outro lado, uma vez que um jogador de alto nível, ou qualquer jogador experiente, derruba a torre do adversário, enquanto ainda possui as suas, as possibilidades desse outro jogador vencer praticamente se anulam. Resta ao jogador desprovido de sua Torre (homem após desastre de Babel), o espaço inócuo, a busca de avançar, escalando, passo a passo, os piõezinhos, na esperança, quase impossível, de recuperar esta pedra. Paira aquela culpa de um mal jogador, que perdeu a torre por violar o espaço adversário cedo demais, ingenua e atavicamente. Esses peõezinhos podem ser encarados como as diversas línguas cuja atitude enérgica de Deus distribuiu pela terra. Cada um desses peõezinhos é o mover culposo que reescreve a memória de uma impossibilidade, inúteis pedrinhas de culpa rompida pela perda da Torre.

¿Por qué, entonces, predomina esa interpretación culpabilizante de la leyenda? ¿Por qué recordamos el relato de la construcción de la Torre como otro capítulo de la maldad humana?⁸³

Longe de afirmar que os primeiros esboços da peça da torre de xadrez surgem precisamente da alegoria bíblica de Babel, dando-lhe uma lúdica representação, podemos postular que, ao menos, há uma sutil possibilidade de analisar algumas relações na metáfora do desastre de Babel em paralelo com o xadrez. Se a função simbólica, como vimos com Foucault, se perde entre o espaço das coisas e os seus nomes próprios, após o mito de Babel, é interessante que, no conjunto das bonitas ilustrações de Horacio Cardo, a Torre será a única peça a não ser figurada com um desenho além da sua forma clássica de Torre. Não há uma representação antropomórfica da Torre uma vez que ela é o próprio paradoxo original da representação. A Babel simboliza a derrota do homem diante de um jogador muito mais experiente, o mestre *expert*, aquele que um dia lhe ensinou as regras que mesmo inventou, ou

⁸² Id., *ibid.*, p. 134.

⁸³ AZÚA, Félix de, "Siempre en Babel" in *Archipiélago 26-27. Formas del Exilio*, Madrid: Arco, inverno de 1996, p.23.

seja, a experiência da linguagem, a de estabelecer a jogada do nome próprio a cada coisa propriamente. Sendo o inventor do Jogo, Deus é a própria regra e, desta maneira, nomeamos uns aos outros como lances de uma esperança perdedora que em nada muda nossa qualidade de seres destinados à mortalidade, à maldade de tentar perfurar os céus, pois, como dirá Baudrillard sobre o xadrez: "o jogador é mortal, somente a regra é imortal"⁸⁴. Sem a regra, sem o xadrez, não se vê limpidez, espelho, há somente espaço embaçado, vertiginoso, "nevoeiro, desconhecido, inexistência...". Deste modo, Rei, dama, cavalo, bispo, peão e Torre: são seis as caras deliberadas, avisadas, na batalha, onde as direções e rumos possíveis ficam pré-determinados, o que possibilita um contato, ainda que arrojado, com esta estrofe de Alberto Girri:

Ascendente, saliente, entrando,
 en todas las direcciones posibles,
 tal un corazón suplementário, parásito,
 y nosotros sus huéspedes,
 espejo de seis caras
 por el que avisadamente Dios
 obliga a latir en seis sentidos.⁸⁵

Opulenta imagem a do "espelho de seis caras". O jogo de xadrez também afirma em comum com o episódio de Babel a característica notória, fecunda, de uma rivalidade do jogador contra si mesmo, acima de tudo, como contra um espelho. O movimento de fugacidade, como o nomear o mundo, vem a ser, como já vimos com Blanchot, uma evasão em direção à *babel* da própria fuga. Uma vez que o jogador de xadrez se aprimora, passo a passo, e tanto mais se capacita para vencer o adversário, mais ele dirige-se a essa extravagância do conceito comum de amigo, ou seja, ele mesmo torna-se o seu maior inimigo, ilimitadamente⁸⁶

⁸⁴ BAUDRILLARD, Jean, "Deep Blue ou a melancolia do computador" in *Tela Total. Mito-ironias da era do virtual e da imagem*. 2. ed. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1999, p.137

⁸⁵ GIRRI, Alberto. "Percepción con incógnitas" in *Lirica de Percepciones*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983, p.30.

⁸⁶ Pensemos, em paralelo, nos manuais de xadrez, na confusão terminológica que se faz entre as categorias do "amigo" e do "inimigo". Carvalho, por exemplo, num método diferenciado, coloca um rol de perguntas numeradas, categóricas, para os principiantes em xadrez pensarem durante os lances. É notório, nelas, uma oscilação entre as categorias: "[...] 1. DEPOIS DO LANCE DO TEU AMIGO. (Este cartão ou folha número 1 deve ser escrito com tinta vermelha. Nas perguntas o emprego do pronome da segunda pessoa do singular é proposital e tem razão de ser psicológica) (...) / 27. Que "artes" anda a dama inimiga imaginando? Ela está de branco ou preto? (...) / 31. Não poderás ser ainda mais temível? (...) / 34. Porque motivo teria feito o teu amigo este lance? (...) / 36. Qual a posição do jogo do teu amigo. (...) / 49. Poderá o teu lance impedir o avanço do teu amigo, ou frustrar teus planos? (...) / 62. Examina a posição do Rei inimigo... [...]" (CARVALHO, J. *Xadrez sem Mestre*, São Paulo: Papelvros, 1995, p.69-73.). Ora chama-se o adversário de amigo, ora de inimigo. Tal confusão amigo/inimigo vem a ser muito instigante quando se pensa que, justamente, está no interior de um método didático, pretensamente objetivo, de assimilação da mentalidade do xadrez e suas singularidades. Mais ainda, a confusão encontra-se como razão psicológica dentro de um roteiro fundamental de perguntas essenciais, numeradas, que não podem ser, de modo

Se o avanço de Babel é uma tentativa de alcançar a Origem que a nomeou, só pode ter sido fomentada por um inimigo, ou seja, o próprio Deus, que obrigou, à animalidade do homem (inconscientemente?), esse desejo de "latir em seis sentidos". Terá a Divindade caído na emboscada de sua própria perfeição? Imerso na cegueira luminosa do desejo ultraperfeito de sobrepôr-se à qualquer nome próprio além do seu, principalmente o do mais perigoso oponente, terá o olho de Deus resvalado na armadilha da pureza dos lances melhores, tal como o computador Deep Blue, jamais pode vencer à Kasparov, seu grande inimigo, seu contrário? Ou terá, como nosso adversário, assim querido precisamente para botar o homem na eterna partida irrealizável, confusa, do seu nome próprio como ineficaz simulacro do jogo divino?⁸⁷ Em uma narrativa, *El Precursor*, Girri exporá: "Además, eso de que se puede buscarse a Dios de cualquier manera es un engaño fomentado por el Enemigo para confundirnos."⁸⁸ Girri coloca a palavra "Enemigo" com letra maiúscula, ou seja, como nome próprio daquele que nos fomenta a confusão.

algun, desviadas. Somos levados a concluir, assim, que a condição amigo/inimigo, no jogo de xadrez, é basilar às suas terminologias mais fundas. Ou seja, aparenta antes uma maneira posicional do sujeito, enquanto jogador, subsistente desde os elementos táticos de assimilação das regras, do que um álibe profissional, uma circunspeção necessária, apenas dos jogadores *experts*.

⁸⁷ Na literatura de José Saramago, temos a constante representação de um Deus exatamente assim: irônico, à espera da contra-jogada do outro, jogador, antropomorfizado, que almeja o poder sobre os homens, mas tamanha magnificiência acaba igualando-o às ambições humanas. Para sequer citar *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, onde isto é praxe, em *Memorial do Convento*, publicado em 1982, tomemos, por exemplo, o personagem de um padre, Bartolomeu Lourenço, que possui projetos de construir uma nave, uma espécie de barca voadora, que chama de "passarola". Numa cena, ao voltar da Holanda, onde fora pesquisar sobre o "éter" que lhe servirá de combustível, o padre explica que "*é a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira (...)*" (p.122). Esta frase parece ser uma das grandes metáforas que patenteia a teologia no romance saramaguiano, colocar Deus nesta posição ambígua, vacilante, dupla, no que tange o jogo, o comércio, entre seu nome próprio, seu *omnis* criador, e o homem, como sua perfeita imagem e semelhança. Deus respira dos homens a vontade, a pretensão, o apetite, e por isso está em vigília constante (aguarda o momento do gozo, após a construção da Torre, para jorrar, verter, lançar, vomitar, no mundo, a punição branca do pai, o clamor de seu nome próprio). Uma vontade sempre subordinada à dos céus, em Saramago, a que Blimunda, com seu dom de ver o interior das pessoas, precisa capturar. Mas Deus, criador do universo, o mestre, o enxadrista, numa verticalidade imbatível, orgástica, é descrito algumas vezes, no livro, como um maneta, tal como Baltazar Sete-Sóis. Vejamos: "[...] Baltazar recuou assustado, persignou-se rapidamente, como para não dar tempo ao diabo de concluir as suas obras, Que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se escreveu que Deus é maneta, Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta. Respirou fundo o padre e concluiu, Da mão esquerda [...]" (p.65). [SARAMAGO, José, *Memorial do Convento*, 24. ed, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, pp.65,122.] Deus, o *criador* do universo, o *pai* do homem, nesta posição maneta, é a mais interessante alegoria do *auctor*, no senso blanchotiano, tal como vimos na metáfora de "preensão persecutória". Mão esquerda do escritor que é a mais definitiva ausência, diferença, da outra, ao ser a estaca temporária da escrita radical, infinita. É a mão direita, na imagem de Blanchot, a que, infundavelmente, cria o texto, o mundo. A mão esquerda é, tal como no jogo de xadrez, destinada à ausência, como se o jogador tivesse um apenas braço. (Note-se que, conforme o regulamento oficial do xadrez, no que tange a postura dos jogadores nos campionatos, aquele que move a peça com a mão direita, como é usual, não pode apertar o relógio com a mão esquerda, quer dizer, a mesma mão que faz as jogadas é a mão que promove a abertura do tempo do adversário iniciar seu lance.) Percebamos que a estampa dos manetas, o símbolo da falta de uma das mãos é, praticamente, uma freqüente na literatura de Saramago. Além de Baltazar Sete-Sóis, veja-se a personagem da rapariga com uma mão "duas vezes esquerda", de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: "[...] Ricardo Reis sente um arrepio, é ele quem o sente, ninguém por si o está sentindo, por fora, por dentro da pele se arrepia, e olha fascinado a mão paralisada e cega que não sabe aonde há-de ir se a não levarem, aqui a apanhar sol, aqui a ouvir a conversa, aqui para que te veja aquele senhor doutor que veio do Brasil, mãozinha duas vezes esquerda, por estar desse lado e ser canhota, inábil, inerte, mão morta que não irás bater àquela porta [...] e a rapariga, como se chamará, aquela mão paralisada, mole, foi doença, foi acidente [...]" (SARAMAGO, José. *O ano da Morte de Ricardo Reis*. 2. ed. Editorial Caminho, Lisboa, 1984, pp. 27-28.)

⁸⁸ GIRRI, Alberto. "El Precursor" in *Prosas*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, p.130.



Fig. 19. Movimentos da Torre, ilustração de Horácio Cardo, 2000. Impossibilidade do oblíquo, do transversal, do ângulo, da esquina.

Diferente do jogo de cartas, como algumas vezes fizemos correlações com a exegese da diversidade das línguas, o jogo de xadrez possui um outro magnetismo, mais cabível ainda. Tomemos o elemento financeiro no ritual do xadrez, ele é mínimo ou inexistente, diverso da magia do pôquer (como explica Steiner). Assim como a Torre de Babel não era essencialmente um jogo de apostas com Deus. No jogo de cartas, todos os jogadores são maus ou bons, todos ou nenhum passam por ingênuos, tanto faz, estão à mercê de uma sorte que se renova a cada embaralhar de um mesmo baralho, numa mesma mesa redonda, aveludada, responsável por simular uma esfera de conforto nesta congelada inimizade dos apostadores. Podemos ainda ver que, ao invés de procurar supor as cartas do adversário levando em conta fatores como o blefe, o corporalidade, a intuição, etc... no tabuleiro quadrado e liso de xadrez, a única progressão efetiva na qualidade essencial do jogador dá-se quando ele esquece suas peças solitárias e decide ingressar numa concepção interativa das pretas e brancas, no entre-lugar, no espaçamento neutral que possibilitará mais compreensão das partidas.

Estudando aberturas e encerramentos, jogando de novo jogos de mestre, o jogador de xadrez é simultaneamente pretas e brancas. No jogo verdadeiro, a mão que paira do outro lado do tabuleiro é em certa medida a sua própria. Ele está, por assim dizer, dentro da cabeça do seu opositor, vendo-se como o inimigo do momento, defendendo-se de seus próprios lances e imediatamente saltando de volta para a sua própria pele a fim de procurar uma peça para contragolpe. Em um jogo de cartas as cartas do

adversário estão ocultas; no xadrez, suas peças estão constantemente abertas diante de nós, convidando-nos a ver as coisas do ponto de vista do lado delas. Assim há, literalmente, em cada mate um toque do que é chamado "*suimate*" - um tipo de problema enxadrístico em que quem o resolve tem que manobrar suas próprias peças para o cheque-mate. Em um jogo de xadrez sério, entre jogadores de nível comparável, somos derrotados e ao mesmo tempo derrotamos nós mesmos. Daí o gosto de cinza em nossa boca.⁸⁹

Então, ele passa a ser também, um pouco, o seu próprio inimigo mental e a deduzir as jogadas e contra-jogadas a serem armadas dos dois lados do tabuleiro. Nesse sentido, os lances de xadrez não se fazem ao sabor dos ventos, mas sucedem-se como que armados pela própria esteira lógica do adversário. Há uma co-autoria na costura invisível dos lances que, ao mesmo tempo, busca eliminar o lance do outro, desejando um reequilíbrio das forças topológicas, e, igualmente, permanece um profundo respeito pelas jogadas anteriores, todas elas, inclusive as do adversário. Como se o jogo estivesse para fora de uma pureza estratégica, ocultada, como que atirado para fora do tempo, (como quer Exupéry).

Porque, no jogo de xadrez, o teu adversário, antes de deslocar a sua peça, espera que tu te tenhas dignado deslocar a tua. E tudo se passa assim, fora do tempo, que não alimentará árvore alguma para a fazer crescer. O jogo de xadrez está como que atirado para fora do tempo.⁹⁰

Talvez os nomes próprios, as várias línguas "pós-adâmicas", sejam, primitivamente, esses 64 quadrados, onde o homem enfrenta friamente a si mesmo, o seu duplo, longe de esconderijos, sempre à superfície. O xadrez é um jogo de muito equilíbrio, há sempre um auto-enfrentamento em cada jogada uma vez que se requer toda uma subjetivação própria de um passatempo exposto, sempre havendo uma linha de combate, porém totalmente estrutural, onde as peças "entretêm relações biunívocas entre si e com as do adversário", conforme disseram Deleuze e Guattari⁹¹. (Aliás, eles definem o jogo de xadrez em paralelo com o aparelho de Estado, ao compará-lo com o "Go", um jogo onde as funções das peças não se explicitam em valores institucionalizados, são unidades aritméticas pouco estruturais). Um peão do go (pastilhas, grãos), não possui subjetivação prévia, avança podendo ser "um homem, uma mulher, uma pulga ou um elefante...". Enquanto o "go" seria uma guerra puramente estratégica, sem batalhas, sem linha de combate, gerencia-se num "espaço liso", o xadrez é uma guerra codificada, semiológica, gerencia-se num "espaço estriado". "É que o

⁸⁹ STEINER, George. "Uma morte de reis" in *Extraterritorial. A Literatura e a Revolução da Linguagem*, trad. Júlio Castañon Guimarães, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.61

⁹⁰ EXUPÉRY, Antoine de Saint, *Cidadela*, trad. Rui Bello, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.178.

⁹¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa, São Paulo: Editora 34, 2002, p.13.

xadrez codifica e descodifica o espaço, enquanto o go procede de modo inteiramente diferente, territorializa-o e o desterritorializa..."⁹². Não há omissões, no tabuleiro de xadrez, as peças sempre estão totalmente expostas, ao alcance de uma solução, convidando-nos a um pacto de amizade inimiga, e o único truque possível resume-se a um *en passant*, o que não caracteriza bem um truque pois é um movimento opcional e constante na regra.



Fig. 20. Chama-se "en passant" uma armadilha legítima que evita a corrida exagerada dos peões rivais. Um peão, colocado na sua quinta fileira, pode tomar um peão rival que dê um salto inicial, e essa é uma jogada opcional.

A torre de Babel, peça exterminada. É que o homem, como ser lingüístico, era parte da regra, mas não podia chegar a invadir as entranhas da própria regra. Foi punido com uma potência, a faculdade "interdita e imposta" de traduzir-se, ou seja, submetido ao múltiplo e ao impróprio de seu próprio nome próprio. Aqui, retornando ao tema da tradução, vale recordar Derrida que, justamente, usa uma expressão do xadrez, ao trabalhar o mito: "*à l'échec*". Em suas palavras, com o extermínio da Torre, de modo cavalari, Deus "rompe a linhagem. Ele impõe e interdiz *ao mesmo tempo* a tradução. Ele a impõe e a interdiz, constrange a isso, mas como em situação de xeque..."⁹³.

⁹² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa, São Paulo: Editora 34, 2002, p.14

⁹³ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*, trad. Junia Barreto, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p.18.

CAPÍTULO V

Hamsun. Vagabunda Pantopia
As paredes desabaram
Mito e Recuo da contemplação
Sopro de ícones. A Pirataria
Um "F"
Noll: mãos sujas

"todos los lugares en cada lugar y cada lugar en todos os lugares, centros y circunferencia,
relación global"

Michel Serres. Atlas

Neste momento, a impossibilidade do próprio generaliza-se cada vez mais. Estamos nesse "falso nomadismo", movimento vagabundo que nos deixa na verdade parados num mesmo lugar. Todos os lugares são possíveis. A questão da vagabunda pantopia é investida que estabelece contato entre Knut Hamsun e João Gilberto Noll, na acepção metafórica do vagabundo, da esquisita vertigem, da solidão novamente. O jogador nomeado e sem nome em um lugar e em toda parte simultaneamente: fenômeno transtético. Os problemas tópicos do nome próprio se abrem no problema da pós-modernidade, onde não existem territórios puramente próprios. Lê-se, então, Flaubert e a figura do bibliômano. A impossibilidade da posse do nome de autor, do nome do pai.

HAMSUN. VAGABUNDA PANTOPIA

O jogo vagante da *Pantopia*. A começar por nossas casas, em sua força acolhedora, notemos que não passam de uma instância menor, interiorizada na morada contrária que todos acabamos herdando de uma época precedente: o apogeu da rejeição da autenticidade local, uma era de profanação do antigo ritual de culto e abalo de toda perspectiva metafísica que se ofereça num espaço de exposição contraído, definido. Mas tentamos nos descontraír, nos redefinir, e, para tanto, saímos de casa com o intuito de ver uma obra de arte contemporânea. Uma peça artística ou uma inocente instalação nos convoca. Estamos bem intencionados, queremos reaprender coisas, voltar a ver emergir aquele nostálgico impulso de deleite ao abraçar um mundo único, de fascínio, também de sombras... Entregar o destino deste dia a um estatuto crítico cuja potencialidade marginal nos remova da monotonia do viver cotidiano.

Entretanto a boa intenção esbarra no pressentimento de uma indiferença nascente antes mesmo de chegarmos à exposição propriamente dita. Durante este caminho de deslocamento, a exposição já se expunha (escoltada pela divulgação do nome de seu autor). Paradoxo da imagem já antecipada pela serialidade de ícones distribuídos na configuração da cidade. É como se o museu desaparecesse juntamente com um longínquo critério de prazer, e nossos olhos já observam, antes mesmo do ingresso naquele mundo que esperávamos mágico, o que outrora veríamos somente nas inervações desse espaço de ruptura, nos vemos assimilados por uma *vagabunda pantopia*.

Em *Atlas*, Michel Serres utilizará a palavra "pantopia" ("*todos los lugares en cada lugar y cada lugar en todos os lugares, centros y circunferencia, relación global*"¹), termo que designa - além do *pan* próprio do fenômeno de desterritorialização - também a artificialidade, a singularidade virtual e contemporânea, que envolve nossas utopias. A questão agora é: tentar pensar em como o nome próprio, no campo estético, funciona com relação à obra e com quais estatutos, num mundo *pantópico*, sob efeitos globalizatórios, qual o que se nos apresenta hoje. O que é um mundo *pantópico*, primeiramente? "Pantopia" acaba sendo uma espécie de sinônimo de desterritorialização (no senso da "lógica do caos" de Félix Guattari), ou tendo um elo muito profundo com esse conceito, no sentido de, no atual período da globalização, estarmos exilados em todo lugar. "Tudo voa", como dirá o geógrafo Milton Santos, em *O Lugar e o Cotidiano*, sobre a idéia de desterritorialização. Mas de que maneira

¹ SERRES, Michel. "Pantopía y utopia" in *Atlas*, trad. Alicia Martorell, Madrid: Cátedra, 1994, p.124.

pode ter a ver o nome próprio do deus mitológico "Pan" com isso tudo, com esse clima de errâncias?

Torna-se relevante começar lembrando como o norueguês Knut Hamsun² vai, num de seus mais experimentais e curiosos romances, associar o nome próprio "Pan" à esfera de outro de seus protagonistas vagabundos. É sabido que uma das marcas dos personagens principais de Hamsun está na exagerada utopia e no virtual universo vagabundeante, porém uma modalidade de peregrinação falsa, "falso nomadismo que na realidade nos deixa no mesmo lugar" (para roubar algumas palavras de Guattari sobre as desterritorializações subjetivas contemporâneas). A associação entre o personagem Glahn o nome próprio "Pan", em Hamsun nome apenas de um objeto, importa no ponto de vista desse termo "pantopia", porque geralmente estes vagabundos hamsunianos são desmedidamente peregrinos, desdobram incompatibilidade com qualquer *locus*, sempre se deslocando, territorial e subjetivamente, e viajando atrás de virtualidades, como se todos os lugares e nenhum equivalassem à mesma coisa, ou seja, eles caminham utopicamente para a *atopia*, ou melhor, suas utopias não caracterizam lugar nenhum, apenas os deslocam para o consumo do nada.

A questão social pouco importa, se em *Um vagabundo toca em surdina*, ou em *Fome*, temos pobres e esfomeados vagabundos, como também em *Vitória*, o filho de um moleiro, em *Pan*, por exemplo, temos o "panteísta tenente Glahn" - como dirá um crítico do autor, Paulo Dantas. Não raro, correm, estes vagabundos desclassificados, atrás de suas amadas a quem não sabem, ou inventam, o nome próprio, como em *A rainha de Sabá* ou *Fome*. O nome próprio que os personagens de Hamsun almejam tocar está em toda parte, por assim dizer, ou melhor, tornam-se *pantópicos*. Erwin Theodor, na introdução de *Vitória*, pela editora Boa Leitura, nos faz saber que, alguns anos após escrever seu principal romance *Sult* (*Fome*), bem como um ensaio espirituoso atacando a existência social e cultural dos Estados

² Este célebre escritor norueguês, traduzido no Brasil por Carlos Drummond de Andrade, e que recebeu, em 1920, tal como Saramago, o Prêmio Nobel de Literatura, também foi uma das leituras que provavelmente serviu de influência na formação do estilo onettiano. Além, disso, tomamos conhecimento, através do amigo de Kafka, Max Broad, em seu livro "Franz Kafka", que Hamsun era um dos escritores preferidos de Kafka. Hamsun, portanto, tudo tem a ver com os outros nomes a serem averiguados. Verifica-se, em seus romances, fortes elementos biográficos, tal como no clássico "Sult" (*Fome*). Mas algo realmente sugestivo para ser eventualmente estudado é o caso de seu nome próprio. O escritor chamava-se Knut Pedersen (um nome e sobrenome notadamente populares na Noruega), no entanto ele acrescentou ao seu nome o da propriedade arrendada pelos pais: "Hamsund". O biógrafo Erwin Theodor (ver a introdução biográfica em: HANSUN, Knut. *Vitória/ O sonhador*. São Paulo: Boa Leitura, 1961) explica que, em 1885, ao ser publicado em Crístiânia um ensaio do autor acerca de Mark Twain, um erro de tipógrafo causou a queda da consoante final do nome, e, então, Knut Pedersen "Hamsun", agradando ao escritor, passou a ser adotado. Mas tarde, passou a assinar apenas Knut Hamsun, que é como ficou conhecido. Há, então, uma fonte interessante para se estudar um caso de erro gráfico exterior e seus corolários na nomeação de autor. Se no nome Saramago temos equívocos de registro e, no de Onetti, um não-saber a respeito de sua origem - no caso de Hamsun, temos uma série de equívocos que caracterizam um verdadeiro devir, uma deformação alheia, por ordem do destino, no *topos* do nome próprio, onde não há motivo algum para esse nome próprio ser tal como é. Exclusividade *pantópica*, simplesmente fruto de uma conseqüência de erros, mais tarde, agradáveis ao autor que resolveu, sem nenhuma necessidade, assinar assim. Hamsun é um nome vagabundo.

Unidos (*A vida Espiritual da América Moderna*), Hamsun preocupou-se veementemente com a filosofia de Nietzsche. Tal influência da maturidade o aproxima, de algum modo, dos traços biográficos de nomes de escritores que pincelamos nesta tese, como Saint-Exupéry. Eis mais ou menos o momento em que publicará *Pan*, quando fixou-se em Paris, entre 1893 e 1896.³

AS PAREDES DESABARAM

Em *Fome (Sult)*, romance de maior sucesso de Hamsun, considerado como uma das primeiras manifestações da "*literatura do absurdo*"⁴, o herói alucinado, sem nenhuma utopia social ou estética, ou mesmo desejo de progresso, encontra-se vagabundeando, de bolsos vazios, exercitando exaustivamente um jogo melancólico contra si próprio, seu inimigo próprio, enlouquecido por todos os lugares, apenas tendo Deus como seu interlocutor indiferente. Ele grita por sua amada, o nome próprio inventado "Ilaiali", que não representa nada definido, apenas um nome próprio sem definição, sem beleza ou feiúra. Fantasma do desejo. Neste mundo *pantópico*, não há mais tabuleiros fixos para o exercício estético, parece que somos todos vagabundos de Knut Hamsun, chamando por "Ilaiali", jogadores perdidos num espaço giratório e não no antigo plano quadriculado em preto e branco dos jornais que nos apontavam os "bons" nomes, os bons lances da arte. Hamsun principia, deste modo, uma afetação mortal no espaço da biblioteca ou do museu (antigos lugares de estabilidade). As paredes desabaram, em certo sentido. Abandonamos os velhos salões brilhosos em cujo chão brilhavam as faces dos admiradores, cerraram-se os portais dos grandes cassinos da alegria ou tristeza, aqueles que distribuía os prêmios justos... Estamos, agora mais que nunca, numa estranha saleta de xadrez, movendo sozinhos torres atrás de torres, numa lógica estriada

³ Podemos afirmar que Hamsun foi um dos primeiros romancistas a trabalhar, de modo intenso e repetido, essa plasticidade mitológica do vagabundo como aquele que se insere numa busca atópica de um nome próprio utópico, o que é bem interessante. Ao mesmo tempo são românticos e desromantizados, transportam uma certa desesperança e orgulho nietzscheanos. Seus vagabundos não estão nesta situação marginal por alguma ordem de engajamento negado, alguma frustração política ou pessoal, apenas sustentam uma dada loucura que os leva a perambulamentos que resultam na narrativa. Um descompasso com o social realmente nietzscheano. [A título de complemento, vejamos que, no plano biográfico, é conhecido o peso da hermenêutica nietzscheana que o influenciou negativamente, junto a muitos alemães, a estar do lado do nazismo, durante a primeira grande guerra. "[...] *Influencé par la lecture de Nietzsche, Hamsun est entraîné à défendre avec acharnement la politique des Allemands durant la Première Guerre mondiale et devient, plus tard, propagandiste du nazisme* [...]"] (Ver "Introdução" in HAMSUN, Knut, *Rosa*, Paris: Gallimard, 1980, p.1)]. No que diz respeito à plasticidade do vagabundo utópico e atópico, quem fará mais ou menos parecido, mais tarde, até mesmo um tanto quanto estilisticamente, será o romancista uruguaio Juan Carlos Onetti, ao criar seu paradigmático personagem Larsen - nome próprio escolhido de alguma língua nórdica, talvez o norueguês, uma vez que sabemos, curiosamente - por informação da viúva Dolly Onetti - que Onetti era assíduo leitor de Nietzsche e de Hamsun. Dado, também, que, no romance *Um Vagabundo toca em Surdina*, detectamos um personagem chamado "Lassen". (Ver: *Um Vagabundo Toca em Surdina*, trad. Raquel Bensliman, São Paulo: Livraria Martins, 1960, p.22.). Não seria seguro esse apontamento, mas, havendo ou não influência da leitura de Hamsun, em Onetti, podemos afirmar que o Larsen onettiano é um personagem pantefista, ou pantópico, "errante", de igual modo, bem parecido com os vagabundos de Hamsun.

⁴ Esse dado consta na apresentação anônima do livro. Ver as primeiras páginas de: *Fome*, trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

(tabuleiro), porém onde amizade e vitória convivem com seus respectivos opostos. Vitória derrotada, derrota vitoriosa. Amizade inimiga, inimizade amiga. O jogador nomeado e sem nome, paralisado e, ao mesmo tempo, em todos os lugares.



Fig. 21. Duchamp, contra uma parede, movendo a torre de xadrez

Mais do que isto, à decepção que vivemos na pele, sucede a fermentação monstruosa e convulsiva de um quase desprazer do privilégio estético. Seria um milagre se de súbito nos penetrasse, tão aguçadamente quanto nos *velhos tempos*, o desejo de um julgamento seguro, a presença de uma beleza palpável que nos esclarecesse intensamente. Ou então, ao menos, um sentido de *feiúra* que nos provocasse repulsa e arrependimento, quais o dos objetos deslocados, inocentes e hediondos, como para muitos ainda, por exemplo, o maligno portagarrafas.

Cualquier objeto, cualquier individuo, cualquier situación es hoy una especie de *ready-made* virtual, en la medida en que de cualquiera de ellos podría decirse lo que Duchamp dice de su portabotellas: 'Existe, yo lo encontré y eso es su único modo de existencia'⁵

A declaração do próprio Duchamp é um fragmento ontológico muito perturbador, pois mostra que não dispôs uma obra em certo lugar, ele a *arremessou* para o seu modo de ser, ele a encontrou. Quer dizer, algumas obras, como o portagarrafas, constituem-se na ironia de existências *achadas*. Segundo quais parâmetros, então, julgá-las? Como supor "achar" algo daquilo que por si mesmo já o é, justamente, achado? *A priori*, isto leva a colocarmo-nos numa postura mais horizontal com a produção, de co-participação, co-autoria, e, portanto,

⁵ BAUDRILLARD, Jean. "La escritura Automática del Mundo" in *La Ilusión y la Desilusión Estéticas*, trad. Julieta Fombona, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998, p. 80.

subverter o mito canônico que nos conduz a um julgar sobre. (Imagem *após* o fato, visão anterior à imaginação). A experiência de apreensão estética da *coisa* (portagarrafas) equivale, para Duchamp, menos a uma mera operação tautológica e solipsista da leitura da obra (no rumo fugaz de uma topoanálise fenomenológica⁶), e mais a uma relação propositadamente ambivalente com a tradicional crença na superioridade da imagem.

MITO E RECUO DA CONTEMPLAÇÃO

Este movimento de preciso distanciamento para se presentificar algo, mas que, no entanto, é caminho para a retomada da ausência, é a lição filosófica de uma impossibilidade da apreensão segura da origem. Sucede, deste modo, um desdobramento de busca ao infinito⁷. Mas será que esta fórmula é aplicável a todo conceito de origem, ou somente no plano plástico-pictural? A própria distinção tradicional província / universal, por exemplo, não vem a se assemelhar a estes dois pólos: coisa / imagem? No esquema da espreita subjetiva que concebe os valores pessoais, o que faz com que a periferia (origem) se diferencie do universal (imagem), vem a ser precisamente a possibilidade deste distanciamento ser operado por alguém que deixou de ser "periférico". Entretanto, o sujeito escrevente só pode efetivamente perceber isto em si próprio, quando já o deixou de ser, ou seja, quando assume valores universais. Pois os valores que antes ele tinha como universais, não passavam de valores imaginados. Entretanto, o universal sempre existe como imaginário, como um duplo persecutório que uma vez materializado, torna-se ausência.

Mas, voltando à questão específica da contemporaneidade e da obra, notemos que com o progressivo enraizamento da impossibilidade de julgamento, de definição, ao contexto da tradição, as regras atuais da atividade estética tornaram-se tão flutuantes quanto a hiperespecialização do valor mercadológico da arte. Como (inspirado em Beatriz Sarlo) perguntará Italo Moriconi: "qual valor epistemológico, isto é, qual valor de revelação transcendente pode ainda ter a arte quando o conceito e as práticas da cultura universal foram tomados pela fantasmática da mídia, pelo ritmo da diversão incessante, pela lógica da

⁶ Nos referimos à noção fenomenológica extremamente metafísica de Bachelard, que supervaloriza o espaço poético em seu acabamento como potencial contemplativo. "[...] L'image, dans sa simplicité, n'a pas besoin d'un savoir. Elle est le bien d'une conscience naïve. En son expression, elle est jeune langage. Le poète, en la nouveauté de ses images, est toujours origine de langage. Pour bien spécifier ce que peut être une phénoménologie de l'image, pour spécifier que l'image est *avant* la pensée, il faudrait dire que la poésie est, plutôt qu'une phénoménologie de l'esprit, une phénoménologie de l'âme. On devrait alors accumuler les documents sur la *conscience rêveuse* [...]" BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1957, p.4.

⁷ "[...] Lo que podría pasar por defecto del infinito es, por el contrario, una característica positiva del infinito - su infinitud misma [...]" LÉVINAS, Emmanuel. "La gloria del testimonio" in *Ética e infinito*, trad. Jesús María Ayuso Díez, Madrid: Gráficas Rógar, 2000, p. 90.

lucratividade narcísica?"⁸ E, assim, como já se citou, praticamente todos podemos nos sentir nós mesmos uma espécie injustificada de *ready-made* virtual. Uma prótese (*pró-thesis*) desta outra forma de fascínio que afronta o que antes chamávamos de real. Hiperealidade. Recuo da contemplação. Precedência do valor da reprodução sobre o da produção. Então, o que também parece puramente especulativo é a originalidade de um quadro de emoção, a categoria do mito, a autenticidade do valor individualizado ou estrutural que uma obra pode ainda nos proporcionar em sua unicidade (Benjamin diria *aura*).

o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial⁹

Entra em cena a questão da contemplação da obra e da mitologia do autor. A mitificação de Cézanne, para tomar um nome clássico no campo da pintura, após a expressão de encanto do mestre Manet, ou, contrariamente, a repulsa acadêmica pelas irregularidades de forma e profundidade de seu *Relógio Negro*, são exemplos de oscilação de uma possibilidade da obra que ficarão ocultadas, de hoje em diante, na solidão de suas teias de aranha. Mas queremos limpá-las, revelar melhor o que está por de trás, e para isto, é preciso *a priori* encontrar a obra. Onde ela está? Onde termina?

Blanchot, em sua procura, já nos falou do princípio de inacabamento da obra e sua *solidão essencial*.

Cependant, l'oeuvre - l'oeuvre littéraire - n'est ni achevée ni inachevée: elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela: qu'elle est - et rien de plus [...]

La solitude de l'oeuvre a pour premier cadre cette absence d'exigence qui ne permet jamais de la lire achevée ni inachevée. Elle est sans preuve, de même qu'elle est sans usage. Elle ne se vérifie pas, la vérité peut la saisir, la renommée l'éclaire: cette existence ne la concerne pas, cette évidence ne la rend ni sûre ni réelle, ne la rend pas manifest.

L'oeuvre est solitaire: cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'oeuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitudine.¹⁰

⁸ MORICONI, Italo. "Sublime da Estética, Corpo da Cultura" in *Declínio da Arte, Ascensão da Cultura*, org. Raul Antelo, Maria Lucia de Barros Camargo, Ana Luiza Andrade e Tereza Virgínia Almeida, Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998, p.63.

⁹ BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1994, p.168.

¹⁰ BLANCHOT, Maurice. "La solitude essentielle" in *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955, p.15.

Entretanto, quando Blanchot teoriza uma noção de obra, ele está, antes de tudo, numa instância ontológica onde a preocupação central é com a relação complexa entre o objeto artístico (texto) e seu autor (escritor). Para lembrar a clássica e inacabada investigação sobre a função-sujeito e sua especificação na autoria literária, Foucault, ao fundamentar sua arguição sobre a função-autor, também falou sobre a inexistência de uma teoria da obra¹¹. Por outro lado, a problemática da indefinição e debilidade da obra artística que estamos vendo, hoje em dia, no desejo dos olhos que querem ir até um espaço próprio para exercer determinada forma de registro, mostra-se como uma questão de outro calibre. Está em ordem, com a violação generalizada dos valores na arte, uma solidão desdobrada, de forma condicional, na esfera da recepção, na categoria do outro. Esta solidão questiona nossa própria experiência de despojamento, nossa vulnerabilidade pessoal enquanto leitores de uma dada discursividade que antes, num mundo menos extremo, parecia nos vigiar e nos superproteger de algum modo, em algum lugar.

Antigamente contava-se com tendências estabelecidas que nos serviam de referencial para pressentirmos os vestígios da banalidade, do obscuro, do apagamento do valor ou do signo. Havia um risco limitativo, análogo a um novelo de concepções e formas, que desenrolava suas formalidades, linhas, aplacando a proliferação deliberada da arte e suas respectivas fundações assistêmicas. A função secreta era a de produzir um tabuleiro específico (um palco de utopia?) para desenvolver-se algumas peças relacionais e armar-se a possibilidade de um jogo de discurso próprio, o da arte. Podíamos presenciar a encenação da arte. Ela a(re)presentava-se de um lugar, o *seu* lugar. Vestia ou não uma máscara, a *sua* máscara. E podíamos ao menos localizá-la, apontando um dedo (atualmente extinto) para o lugar histórico onde ela aparecia. Hoje cabe a dúvida sobre se aquilo que efetivamente chamamos de arte terá algum rosto definido na paratopia da contemporaneidade, se ressurgirá ainda a partir de um circuito e um território próprios, uma estratégia, um pacto definido com alguma cultura. Ou será que já não se dispersou em meio ao crescimento de toda promiscuidade do consenso, do panótico¹², hoje verificável neste turbilhão referencial que embaralha todas as condutas, em todos os espaços?

¹¹ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*, trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Rio de Janeiro: Passagens, 1992.

¹² "[...] O panótico, a máquina de poder imaginada por Jeremy Bentham (um dos principais pensadores burgueses do Iluminismo), é justamente 'uma maneira de fazer funcionar relações de poder numa função e uma função por essas relações de poder'. O panótico é a afirmação do poder político do olhar. A vantagem básica do sistema reside, segundo Bentham, 'na faculdade de ver com uma olhada tudo o que se passa'. A eficácia da abstrata máquina de vigilância inventada por Bentham - aplicável em fábricas, escolas, hospitais, penitenciárias - consiste na dissociação entre ver e ser visto. De fato, no panótico o vigilante permanece escondido de tal maneira que não pode ser avistado por nenhum dos vigiados. A força desse dispositivo se apoia mais numa organização (arquitetônica, geométrica), numa maquinária disciplinar, do que na presença física e visível de um controlador. O 'único homem' de que fala Bentham é apenas uma parte da máquina, verdadeira fonte multiplicadora da

SOPRO DE ÍCONES. A PIRATARIA

Ou seja, o ofício da arte perdeu seu sentido de *utopia* e passa, por sua vez, a elevar o de uma *atopia* - no rumo significativo atribuído por Barthes, o de *inqualifiable*.

L'atopie de l'autre, je la surprends sur son visage, chaque fois que j'y lis son innocence, sa grande innocence: il ne sait rien du mal qu'il me fait - ou, pour le dire avec moins d'emphase, du mal qu'il me donne. L'innocent n'est-il pas inclassable (donc suspect à toute société, qui ne 's'y retrouve' que là où elle peut classer des Fautes)? X... avait bien des 'trait de caractère', par lesquels il n'était bien pas difficile de le classer (il était 'indeiscret', 'ficelle', 'paresseux', etc.), mais il m'avait été donné de deux ou trois fois reprises de lire dans ses yeux une expression d'une telle innocence (pas d'autre mot) que je m'obstinais, quoi qu'il arrivât, à le mettre, en quelque sorte, à part de lui-même, hors de son propre caractère. A ce moment-là, je l'exonérais de tout commentaire. Comme innocence, l'atopie résiste à la description, à la définition, au langage, qui est maya, classification des Noms (des Fautes). Atopique, l'autre fait tremblar le langage: on ne peut parler de lui, sur lui; tout attribuit est faux, douloureux, gaffeur, gênant: l'autre est inqualifiable (ce serait le vrai sens d'atopos)¹³

Seu novo despontamento parece ser, cada vez mais, onipresente.¹⁴ Uma vez que eram uma força de questionamento e apagamento dos próprios fundamentos que as institucionalizaram, as artes minimal, conceptual, a antiarte, ao invés de provocarem uma desmaterialização da noção de arte, teriam desembocado numa generalização da materialidade estética. (Frederic Jameson procura distinguir o *utopismo* político existente entre a arte conceitual e a arte pós-moderna. Uma vez que a primeira forma de *epistème* sobre o espaço era a de se produzir uma expressão inexistente, acabava, por assim dizer, ainda reproduzindo

relação de domínio. Ao invés da coação física, tem-se um controle por gestão político-moral, sem gerar efeitos pessoais, mas efeitos disciplinares de sistema. É o modelo organizador que gera efetivamente poder: 'toda a sua essência consiste na posição *central* do inspetor, combinada com meios testados e eficazes para *ver sem ser visto*'. Assim como a vitrina, que faz ver sem, entretanto, deixar perceber o código de seu processo de atração, o panótico permite visão por um centro invisível. De modo bastante diferente da mitológica relação de Eros com Psiquê, o olhar instituído pelo sistema disciplinar moderno tem a sua força potencializada ou intensificada pelo aumento da dissimetria entre aquele que vê e aquele que é visto. Não se trata mais da supremacia de um sobre o outro, do afrontamento dual em que, a qualquer instante, o termo dominado possa fazer reverter a situação (Psiquê olhando Eros), mas de uma relação organizada de poder, amplificada por vias de uma máquina disciplinar, homóloga às disposições mais profundas da ordem social vigente. Entretanto, há muito de mítico-religioso na máquina panótica: o 'poder universal' preconizado por Bentham, na realidade poderes de ubiqüidade e onividência, é algo que evoca a força do olhar divino, o olho de Deus.[...]" SODRÉ, Muniz. *Televisão e Psicanálise*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 25, 26. (Sobre esse assunto do *panótico*, ver também: FOUCAULT, Michel. "Le panoptisme" in *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard. 1975, p.228.)

¹³ BARTHES, Roland. "Atopos" in *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977, p.44.

¹⁴ São muitos os teóricos a tentar decifrar ou a apontar o dedo da crise para tal fenômeno de uma estetização que parece genérica. Baudrillard o chamará de fenômeno *transestético*. "[...] Até o mais marginal, o mais banal, o mais obscuro estetiza-se, culturaliza-se, 'musealiza-se'. Tudo o que é dito, tudo se exprime, tudo toma força ou modo de signo. O sistema funciona não tanto pela mais-valia da mercadoria mas pela mais-valia estética do signo[...]. O que nos fascina num quadro monocromático é a ausência maravilhosa de qualquer forma. É o apagamento - ainda sob forma de arte - de toda sintaxe estética, assim como o que nos fascina no transexual é o apagamento 'ainda sob forma de espetáculo' da diferença sexual [...] Estamos no ultra - ou no infra-estético. Inútil procurar em nossa arte coerência ou destino estético. É como buscar o azul do céu do lado infravermelho ou do ultravioleta [...]" BAUDRILLARD, Jean. "Transestético" in *A transparência do Mal. Ensaio sobre os fenômenos extremos*. 4. ed., trad. Estela dos Santos Abreu, São Paulo: Papirus, 1998, pp. 23,25.

"a lógica do sistema". A arte pós-moderna, em contrapartida, procuraria expressar o espaço em suas antinomias políticas, vale dizer, desconstruir conceitos, repolitizar sobre a lógica pre-textual, os pilares, que presumem a convenção da própria totalidade institucional¹⁵). De todo modo, a estética encarnou, em contrapartida, em toda parte, de modo vertiginoso e operacional. No entanto, seria equivocado responsabilizar unicamente essas novas formas de desordem, propositadamente catastróficas dentro do próprio campo artístico, pela estetização exorbitante que se mistura à publicidade, ao panfletário e à mídia.

A antiarte, e o que sucedeu depois dela, consistem também num fruto histórico de toda uma convenção do *páthos* de apaziguamento das adversidades, da emergência totalizadora da mixagem cultural que deflagra um defasamento da subjetividade local, de metamorfose visível dos espaços em prol da escalada dos valores do mercado por sobre os valores da estética. Apesar da eventualidade deste fenômeno transestético, não podemos descartar uma distinção crucial ao analisar-se os resquícios de peculiaridades ainda existentes nos espaços chamados artísticos. A *obra* perdida no mundo (ir)real, o universo simbólico maior, freqüentemente não nos possibilita a identificação imediata de um nome de autor específico. Sequer sabemos quais são os indivíduos criativos que compõem a corporação mental poderosa que preside o cartaz publicitário da coca-cola. Este narcisismo da imagem mesma, não impedirá, de modo algum, a voracidade de nossos consumos, tanto material quanto estético. Não importa qual é a autoria artística por detrás do produto, que, por sua vez, está atrás da imposição imagética.

É uma cadeia indefinida de presenças de imagens atrás das próprias imagens, eliminando o duplo e potencializando a prótese, formando ícones que nos possibilitam acessar a homogeneidade estética do consumo, dos desejos, dos saberes. Já, por outro lado, se vamos ao museu, queremos saber *quem* efetivamente pintou tal ou qual quadro, *quem*, sofrendo de certos impulsos utópicos, colocou aquela garrafa de coca-cola em determinada posição e *quem* a chamou de obra. Mesmo sabendo que, afinal de contas, qualquer um, praticamente, pode ocupar o nome próprio responsável por ter feito aquilo. X ou y podem estar fantasmados numa rubrica, sob o pretexto da generalidade a-política que estaria atrás daqueles materiais.

¹⁵ "[...] a arte conceitual certamente também se encontra sob o signo da espacialização, no sentido de que, sinto-me tentado a dizer, toda problematização ou dissolução de formas herdadas nos deixa abandonados no próprio espaço [...] Haacke descontrói: o termo da moda parece inevitável quando pensamos em sua obra (e ele recobra algo de seu sentido forte original, político e subversivo, em tal contexto). Sua arte tem uma corrosão cultural e política europétia; a de Gober é tão americana quanto a dos Shakers ou de Charles Ives, sua comunidade ausente, seu 'público invisível', é constituído antes por leitores de Emerson do que de Adorno. Sinto-me tentado a sugerir que essa forma de arte conceitual - pois é disso que se trata - difere de seu oposto na medida em que constrói um conceito que já existe, do tipo dos que Haacke e outros desconstroem, mas sim uma idéia de um conceito que ainda não existe [...]" JAMESON, Frederic, "O utopismo depois do fim da utopia", in *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997, pp. 174,180.

Entretanto, a finalidade aparentemente já não importa mais, tanto na restrição da galeria, quanto na amplidão da urbanidade museificada.

Estamos infectados pelo desejo de consumir a imagem (e seu autor, e seu nome), tanto quanto seu desdobramento indefinido no corpo urbano. Eis o que parece ser antes uma medida antibiótica, uma ab-reação da descontinuidade, que guarda o princípio estético de sua dispersão na anomalia da totalidade, sua proliferação imprevisível. Mas, dilematicamente, quando estamos perante a pirataria de ícones, incrivelmente, não nos interessam os piratas.

Por outro lado, lembremos o apontamento de Barthes, quando explica que a própria originalidade do autor sempre se perde ao sopro da escrita:

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um facto é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.¹⁶

O que nos contam e o que contamos... Quando o fato não possui uma finalidade imediata ao "real", ocorre um defasamento onde a origem vira ausência. Na circularidade da fala, não importa mais os que nos contam. *Nós* não importamos, ao contarmos. E o conto alimenta-se a si mesmo, tal como o portagarrafas *apaga* Duchamp. A assinatura já se expunha. Não vem a ser, e não vem a ter, origem (*arché*), nem mesmo fim (*telos*). Posse impossível.

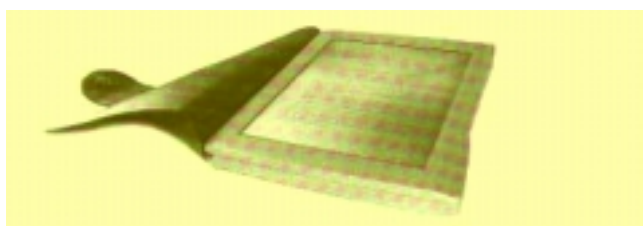


Fig. 22. "Livro eletrônico Cybook (Cytale S.A)"
[*Deus, um itinerário*, p.377]

¹⁶ BARTHES, Roland, "A morte do autor" in *O rumor da língua*, trad. Antônio Gonçalves, Lisboa: Edições 70, 1984, p. 49

UM "F"

Em *Autobiografias*, Abel Barros Baptista, para trabalhar a questão da unicidade do exemplar de um livro como posse impossível, evocará uma personagem: Giácomo, o livreiro de Barcelona (representação da figura do bibliômano, o colecionador de livros cuja experiência singularizante é o conhecimento do "sacrifício da transmissão do livro"¹⁷). Trata-se do primeiro conto publicado por Flaubert, aos quinze anos de idade, portanto, Giácomo é o nome de seu primeiro "filho" ficcional, seu primeiro protagonista. Contudo, aí vai o nó: Giácomo não é um personagem específico de Flaubert, uma vez que, evidentemente, o autor copiou esse conto de uma notícia possivelmente "real", de 23 de outubro de 1836, de um jornal de Jurisprudência e Debates Judiciários, de número 3465, *Gazette des Tribunaux*. Giácomo é o mesmo Dom Vicente, o livreiro catalão noticiado na *Gazette*, assim como Baptista é o mesmo Augustin Patxot, o portador inimigo do livro raro. Trata-se de um personagem, totalmente solitário, "de ar *gauche* e atrapalhado", que dedica sua vida, sacrificando-a, em prol do ideal de construção de uma grande e valiosa biblioteca, um verdadeiro templo. Assim, passa todo o tempo possível cultuando o valor material, físico, de seus livros. É, um dia, acusado de matar Baptista, para roubar-lhe uma Bíblia raríssima, e confessa o crime, mesmo tendo podido escapar da morte. Somente ele teria queimado o outro livreiro para roubar-lhe a Bíblia, mas nega as provas de seu próprio advogado que quer inocentá-lo, para que esta Bíblia fosse vista como o único exemplar, e não perdesse seu valor. Assim, o valor de Giácomo é menor do que o de seu livro.

Giácomo não é um sábio, não é um erudito, mal sabe ler, apenas ama o cheiro, a forma e, principalmente, o título de seus livros. Ele ama o nome de seus livros, e cuida-os, com todo afeto que um pai pode dispensar a filhos adotivos. Esses costumes e paixões o fazem um ser marginal. Flaubert descreve que "(...) *Em Barcelona era considerado um homem estranho e infernal, um sábio ou um feiticeiro (...)*"¹⁸.

Giácomo é o nome desse filho feiticeiro de Flaubert. É, igualmente, o nome apagado, obliterado, pelo nome de seus exemplares únicos, dos livros valiosos que mantém sob seu poder e cujas letras dos títulos o apaziguam, o acalmam o espírito. Há um contrato perverso entre Giácomo e a paz da biblioteca que é cobrado com o preço de sua vida. Pensemos, novamente, na entidade marginal que já trabalhamos, a do feiticeiro. Flaubert é quem

¹⁷ BAPTISTA, Abel Barros, "Excurso sobre o bibliômano" in *Autobiografias*, Campinas: UNICAMP, 2003, p. 85.

¹⁸ FLAUBERT, Gustave, *Bibliomania (seguido de "Crime do livreiro catalão")*, trad. Carlito Azevedo, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p.21.

assemelha Giácomo ao universo da feitiçaria, apesar de ser ele, desta vez, quem tocará fogo no inimigo (Baptista, o outro livreiro, o rival, como ocorria com os feiticeiros na época da Inquisição). E o feiticeiro parece ser realmente uma figura combinatória com o bibliômano, tendo em vista o fator histórico de que os feiticeiros do séc XV e XVI eram homens pouco instruídos formalmente, mas que tinham em suas mãos estranhos e valiosos livros de magias, manuscritos transmitidos com todo sacrifício, a escuridão preciosa do livro fechado, traço que identifica a bibliomania.

Desde logo, não é exato que Giácomo não saiba ler. Está fora de dúvida que Giácomo não é um erudito, mas: *Il savait à peine lire* (Flaubert 1936: 79). Se bem que não leia os livros e manuscritos que possui, sabe reconhecê-lo pelo título: a dado passo, quando procura um exemplar raro num alfarrabista árabe, percorre os títulos e percebe que o exemplar que procura não está ali¹⁹.

O título de um livro, ou o nome de um livro, é o elo identificatório que conecta o bibliômano com seu objeto, o reconhecimento de seu filho, sua posse. Mas, além disso, há o fator da raridade, o fator mágico. Quanto mais exclusivo este livro, maior a sua mágica, maior a feitiçaria, o delito maldoso de se estar a apropriar um exemplar único, que ninguém mais possui, a ponto de enfrentar a morte em nome desse poder sinistro, inimitável, original. Então ocorre a ligação possessiva, extremamente material, constante em Giácomo. "[...] Não! não era de modo algum a ciência o que ele amava, mas a sua forma e expressão; amava um livro porque era um livro; amava seu cheiro, sua forma, seu título. O que ele amava em um manuscrito era sua data antiga e ilegível, os caracteres góticos, bizarros e estranhos [...]"²⁰. Mas essa paixão exclusivamente material do bibliômano possui um liame com a transmaterialidade da feitiçaria, os traços bizarros e góticos a evocam, pensemos em Blimunda. O feiticeiro é aquele covarde poderoso, de estranhos saberes, que se escamoteia nas periferias da cidade para não morrer queimado, mas, justamente, mais que isso, esconde-se para preservar as escrituras da magia. O feiticeiro é também capaz de dar sua vida em nome a essa transmaterialidade pecaminosa que lhe envolve, possui uma assinatura no próprio corpo – é a corajosa Blimunda que vai transgredir a hóstia sagrada, é Giácomo que sobreporá, no final do conto de Flaubert, o livro único à sua própria vida.

¹⁹BAPTISTA, Abel Barros, "Excurso sobre o bibliômano" in *Autobiografias*, Campinas: UNICAMP, 2003, p.87

²⁰FLAUBERT, Gustave, *Bibliomania (seguido de "Crime do livreiro catalão")*, trad. Carlito Azevedo, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 20.

Duas transgressões do *nomos* social: Blimunda transgride a cristandade e Giácomo a esfera da jurisprudência. Ao mesmo tempo, em ambos, um valor sacro que está no próprio valor de transgressão, mas, em todo caso, uma figura de ruptura, uma figura que se volta ingenuamente contra o nome do Pai. E assim o faz porque em troca recebe a posse mágica, inexplicável, de um poder (transmaterial ou material, pouco importa). Essa posse do livro, do bibliômano, não condiz com possessão - um cruzamento de forças múltiplas -, e sim com feitiçaria. O nome próprio de Giácomo resulta, ainda, na crença da biblioteca, na fé da ordem, na escritura como dimensão tópica.

O fato que condiz com possessão de um estado de convulsão, a escritura como dimensão atópica, é o nome próprio de Flaubert, nesse jogo de uma autoridade ou não-autoridade sobre o filho, Giácomo, e o próprio conto "Bibliomania". Expliquemos melhor: há um conto anterior, cuja história é totalmente igual, o da *Gazette des Tribunaux*. O que muda são os nomes próprios dos personagens e o modo de narrar a história. Flaubert não apenas se inspirou numa história anterior como a tomou inteiramente e então a reescreveu, de modo um pouco mais elaborado mas sem mudar nada de essencial praticamente, e, depois, publicou sob sua assinatura. O nome próprio Flaubert, ali, não pode ser encarado como o nome do autor da história, no entanto, seu nome se pretende, de algum jeito, como o nome de autor. Este conto consta na obra de um autor que assina "Flaubert". Acontece que ele simplesmente apaga o verdadeiro pai da história, quando assina apenas um "F", no lugar de Flaubert, ao publicar seu primeiro escrito. Isso cria a noção de que Flaubert volta-se contra os verdadeiros autores da história, mas a outra luz de uma rebeldia marginal, ou, para voltar às metáforas anteriores, de modo pouco feiteceiro. Flaubert está possuído, qual Kafka. Flaubert, em seu primeiro texto, é um nome que age como receptáculo de outros nomes, se auto-apaga, bem como outras autorias anteriores que ali estão obstruídas. Se vamos tentar descobrir então quem realmente escreveu a história, o nome próprio do verdadeiro pai, temos aí, primeiramente, a possibilidade desta ter sido uma história verídica, o pai é o próprio real. Toda uma profusão de escritores se apropriaram dessa história, desde o séc XIX.

[...] a notícia da *Gazette* conheceu enorme sucesso, inspirando dezenas de autores que a copiaram, reinterpretaram, recontextualizaram, em diversas línguas, até quase cem anos depois. O periódico literário alemão *Serapeum* (Leipzig, 1843), os *Cuadernos contemporaneos*, de Dom José de Castro y Serrano (Madrid, 1872), Jules Janin (*Le Livre*, Paris, 1870), Prosper Blanchemain (*Miscellanées Bibliographiques*, 1879-80), Andrew Cím (que produziu quatro versões: *Amateurs et voleurs de livres: emprunteurs indéliçats; Voleurs par amour des livres, voleurs par amour d'argent; Vols dans le bibliothèques publiques, chez les éditeurs, librairesm bouquinistes, etc.*,

Paris, 1903; Paris, 1905; Paris, 1906; Paris 1908) ou ainda o editor R. Miquel y Planas (*La llegendra del llibreter assassí de Barcelona*, Barcelona, 1928), que endossa a tese de que o texto da *Gazette* teria sido escrito por Nodier, todos tornaram célebre, no meio literário e da bibliofilia o crime do bibliômano catalão²¹

O dado que podemos extrair, então, é o seguinte: Flaubert não é, exclusivamente, o nome de autor do conto "Bibliomania", mas o nome de escritor, ou um dos nomes de escritor que se apropriou dela. Ou seja, ele não pode ser visto como o nome próprio de quem fez a história, assinatura como revelação e esclarecimento do escrevente, mas sim de um certo modo de a contar, de um certo *bien écrire* atuado sobre a história original. Mas, não há um original tópico, e, assim, como nome de escritor, põe-se como o responsável por uma narrativa sem começo. Ressaltemos que não é seguro que houve uma história real, apenas uma história original contada "talvez" por Charles Nodier, um escritor que escreveu vários romances de terror ou fantásticos como *A fada das migalhas*, de 1833, mas também trabalhou com críticas literárias. Cogita-se, ainda, que o autor verdadeiro do relato judiciário do bibliômano de Catalão tenha sido um tal Prosper Mérimée, que, inclusive, "(...) na juventude enganou os leitores com uma impostura literária intitulada Teatro de Clara Gazul, publicada em 1825 como tradução de uma obra espanhola cuja existência jamais se verificou (...)"²².

Estamos, exaustivamente, diante de toda uma série de dados, talvez falsos, que, portanto, ao tentarmos segurar, deslizam dos dedos, configurando uma impossibilidade de posse de nome de autor, e de tomada ambiciosa do lugar do pai. Não podemos configurar uma detenção segura de um nome próprio do pai dessa história de Giacomino. Também não podemos dizer que ela foi real. E o mais interessante é que Flaubert assinou o seu conto *Bibliomanie*, seu primeiro texto, seu primeiro filho, apenas com a inicial de seu nome próprio, um simples "F". Um "F" de Flaubert, um "F" de fim, ou fadiga, e simultaneamente, de fuga, força, do nome próprio. Esse "F" é uma confissão de Flaubert. A confissão de que seu nome próprio não condiz com a autoria exata, é o "F" de filho, a confissão de que não há autoria exata desta narrativa, ou talvez haja, mas não se pode ter segurança disso. Esse "F" bota em estado de convulsão extrema o processo de centralização do pai do conto, não houve um começo, não haverá um fim, não há nome de autor que seja próprio.

²¹ FLAUBERT, Gustave, *Bibliomania (seguido de "Crime do livreiro catalão")*, trad. Carlito Azevedo, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, pp.11,12.

²² FLAUBERT, Gustave, *Bibliomania (seguido de "Crime do livreiro catalão")*, trad. Carlito Azevedo, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 73.

NOLL: MÃOS SUJAS

Ao contrário das mãos límpidas, aparente e incontestavelmente, do escritor "pai", as mãos exemplares, as que dominam e empunham uma assinatura pura, eis agora as mãos que se deixam levar. Eis as mãos que se doam para o abuso gratuito, mãos vagabundas que se "sujam". Desde o começo desta tese, tínhamos, junto a um mergulho em Blanchot, tentado entender uma definição da escritura como auto-ejaculação, arremesso de si mesma.²³ Portanto, agora, cabe-nos caminhar um pouco mais nesta proposta que a escrita pulsa e não impulsa. Mas o que seria isto: as mãos do escritor que, ao invés de paternas, servem sim de instrumental para a escritura, no proposto blanchotiano das mãos do escritor ("preensão persecutória"), que vimos estudando? Mãos famintas e silenciosas, mãos da esquina, mãos que são também as do animal: patas, *phátos*. Em *Fome*, diz o protagonista escritor e vagabundo de Hamsun:

Até as mãos me repugnam. Angustia-me, causa-me enjô a expressão vil, impudica, das costas das mãos, impressionam-me brutalmente esses dedos magros, (...) sim era preciso acabar com isso. E caminhava, caminhava.²⁴

Essa frase de Hamsun, mesmo que pequena, parece absolutamente não poder deixar de lembrar a estilística de um escritor atual como João Gilberto Noll. Este parece ser um outro nome plausível a se abordar no que tange tal assunto das mãos sujas. Ainda dentro do assunto da *vagabunda pantopia*, façamos então uma análise do romance "O quieto animal da esquina".

"Um caldo escuro escorrendo de minhas mãos debaixo da torneira". O romance de João Gilberto Noll irrompe com uma cena corrente, "escorrente", mas também escura, quer dizer, uma fluidez também viscosa. O protagonista é um rapaz vagabundo, de dezenove anos, que está constantemente fora de lugar ou em qualquer lugar: ora na assimetria das ruínas de um prédio abandonado (o lugar mais parado, um depósito impuro²⁵ dos que não foram

²³ Ver, principalmente, o capítulo 1. "BLANCHOT" ("Largar ou pegar", ou "A escrita Pulsa").

²⁴ HAMSUN, Knut. *Fome*, Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

²⁵ "[...] Uma vez que o critério da pureza é a aptidão de participar do jogo consumista, os deixados fora como um 'problema', como a 'sujeira' que precisa ser removida, são os *consumidores falhos* - pessoas incapazes de responder aos atrativos do mercado consumidor porque lhes faltam os recursos requeridos, pessoas incapazes de ser 'indivíduos livres' conforme o senso de 'liberdade' definido em função do poder de escolha do consumidor. Eles são os novos 'impuros', que não se ajustam ao novo esquema de impureza. Encarados a partir da nova perspectiva do mercado consumidor, eles são redundantes - verdadeiramente 'objetos fora do lugar' [...]" BAUMAN, Zygmunt. "O sonho da pureza" in *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p.24.

assimilados pelo jogo do mercado), ora na regularidade do *Mac Donalds* (a casa efervescente, clichê do apetite americano, universal). Aparece o poeta. Com ele, seus poemas.

Sujeito marcado pelo fenômeno transestético, encarcerado entre bandidos ou no fluxo das ruas, vem a ser um personagem sem qualquer fobia - ou, ao contrário, apego - com o espaço do mundo. Sua condição psicológica é a de um desempregado, esperançoso de uma chance de estabilidade, porém, com tendências poéticas afundadas no desânimo, que escorrem no papel a qualquer momento, como uma convulsão (o que remete aos vagabundos de Hamsun, novamente). Seus poemas escrevem-se tanto na fila lânguida de candidatos a algum emprego, ou ao sonhar com cavalos²⁶. Sua escrita provém de um espírito esbanjador, largado, o poeta é, ali, alguém tomado pela voracidade de escrever, "largar a escrita". Entretanto, ao mesmo tempo, ele poupa, é um acumulador, não torna pública sua obra. E, para concretizar uma visão ainda mais detalhada, basta observar a própria materialidade que lhe serve de suporte e notar que não passa de tiras de papel, ou ainda, efêmeros guardanapos arquivados em seu bolso (não raro, sem um nome "ainda"²⁷).

[...] ah, havia um copo, mais adiante a garrafa de uma cachaça chamada *Isaura*, ao lado uma de coca-cola, vazia, viva o samba-em-berlim rosnei, peguei o guardanapo de papel com o poema que eu guardava desde o embarque no Galeão, ainda não me ocorrera um nome para ele, me perguntei se *O quieto animal da esquina* não seria o título que aquele poema estava pedindo [...]²⁸

Composição pegajosa: a cachaça *Isaura* ao lado da coca-cola vazia. O que a cachaça e a coca-cola têm a ver? Antes de entender, notemos este rapaz, que está vendo a isso (o que não tem a ver) sem perguntar-se nada, e que "rosna" antes de nomear sua pequena escritura, é ele quem propriamente nos fala, de início, sobre a aderência de uma graxa difícil de sair. A voz invisível, que não vê e não é vista. Voz que alonga o segundo parágrafo do romance, como um jogo de metades a ser completado, dizendo assim: "Um caldo escuro escorrendo, lá se foram três meses, e eu pegando o hábito de ocupar o tempo perambulando pelo centro da cidade, leve desânimo ao me ver no espelho de um banheiro público, nada que um cara de dezenove anos não pudesse eliminar andando mais um pouco."

Livrar-se desta graxa, e depois? "Depois": *a priori*, o tempo possível. Dado o desemprego, o ocorrimto de tal conflito, um caldo escuro, então vemos escorrer um

²⁶ "[...] Sonhei que fazia um poema onde dois cavalos relinchavam. Quando acordei lá estavam eles, ainda a relinchar, só que agora fora do poema, a poucos passos de mim, e eu poderia montar neles se quisesse.[...]" NOLL, João Gilberto. *O Quietos Animal da Esquina*. Rio de Janeiro: Rocco. 1991, p.18.

²⁷ A formulação "ainda" é algo interessante para se investigar em Noll.

²⁸ Noll, op. cit., p.68.

"depois". Mas há uma outra modalidade de desemprego, uma outra instabilidade na vida deste personagem, um conflito cronotópico, por assim dizer, pois cabe questionar como entender um puro "depois" quando não se descreveu o fechamento da torneira? "E depois?" é a pergunta. Mas, uma pergunta que se dá no mesmo instante de um "antes". Porque a torneira continua aberta e devo dizer, de igual modo e ao mesmo tempo, "nesta" graxa ainda a seguir. Logo, posso ler as mãos escreventes do autor, as mãos escritoras do animal da esquina, como habilidades narrativas que trapaceiam às mãos do tempo histórico e afirmar: junto e depois, após a graxa e nela ainda - ou melhor: "após (n)ela".

Seguir e estar depois não será apenas a questão, e a questão do que chamamos animal. Descobriremos em seguida a questão da questão, a que vai antes interrogar o que *responder* quer dizer - e se um animal (mas qual?) responde ao seu nome. E nos interrogar se podemos responder o que quer dizer "eu sigo" quando isto parece ordenar um "eu sigo enquanto estou *depois* do animal" ou "eu sigo enquanto estou *junto* do animal"²⁹

Eis a espessura fascinante em que se mergulha, no que concerne à construção da temporalidade. Não tanto na fase onde a viscosidade da graxa deu-lhe paz e sossego, mas dentro "ainda" desta dificuldade de arredondamento de um modelo, quando o que passou ainda está, ainda gruda, ainda esboça um traço, um rastro, uma impressão indefinida. São três meses, e, simultaneamente, a duração de uma torneira suja, uma torneira que não se fechou, porque não se descreveu seu fechamento (apenas entendemos que "lá se foram três meses" ... o que revela um interesse especial no sentido daquela água, um sentido futuro, escuro, tão simbólico quanto passado - a operação da *mnemes* com valor equivalente à do *vir-a-ser* - como se escorressem igualmente pela torneira e pelas mãos de Noll, numa esquina quieta, atemporal, todos os três meses, toda narrativa posterior a eles e todo o resto. Evidentemente, já está subentendido que há uma terrível graxa pela frente... e ainda assim, continuamos a leitura). E, portanto, uma torneira que, além de suja, não teve a pretensão de ser limpa, pois sequer poderia, com a transparência da água, lavar a escuridão das mãos. São outras as mãos que estão em jogo: saem de um personagem híbrido, um ser da desconfiança, cuja sujeira do trabalho perdido faz uma água clara, transparente, transformar-se em "caldo escuro" (a cachaça *Isaura* mesclada com a coca-cola - volto àquela fórmula supracitada).

²⁹ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p.27.

Após (n)ela... O personagem aponta de um caldo escuro, giratório, torneando fluente, e nada sabemos de seu passado. Ele é, a partir de então, uma verdadeira aparição, a imagem de um andarilho, que, de voltas em voltas, produz um ramo, talvez, de hipnose³⁰. Somos cativados pela primeira imagem: a de um personagem desanimado ao colar o nariz no espelho de um banheiro público. O espelho reflete o outro lado, mas também nasce como um elemento que imobiliza, provoca uma sensação de desânimo, gruda a imagem no visco, no limite da irreflexão. "Um caldo escuro escorrendo, [...] leve desânimo ao me ver no espelho de um banheiro público". Vejamos o que diz Roland Barthes quando explica os passos após a gamação:

“[...] A gamação é uma hipnose: estou fascinado por uma imagem: primeiro sou sacudido, eletrizado, mudado, revirado, ‘torpedado’, como foi Menon por Sócrates, modelo dos objetos amados, das imagens cativantes, ou então sou convertido por uma aparição; nada distingue a via do enamoramento do caminho de Damasco; em seguida sou preso no visco, achatado, imobilizado, o nariz colado na imagem (no espelho) [...]”³¹

A escolha desta graxa como uma imagem espelhada que, de algum modo, impulsiona toda a escrita, parece anormal³², no entanto, e justamente aí, passa a ser muito instigante... Mal pousamos os olhos na narrativa e uma substância colante, essa coisa que não solta, escura, obscura, ao mesmo tempo em que se desgarra da mão de um desconhecido, a mão que se lava na torneira da esquina, a mão que segura a dobra do próprio livro "O Quietos Animal

³⁰ Ou somos colocados, quem sabe, numa situação pré-hipnótica, no livro de Noll. É como se saíssemos, um pouco entorpecidos, de uma "sala de literatura" que ficou um longo tempo fechada. Estamos neste "caldo escuro" que é escorrido... Temos sono, estamos perante uma escuridão que parece a "divagação crepuscular" prévia à hipnose, explicada pela sensação de Barthes ao "sair do cinema". "[...] Le sujet qui parle ici doit reconnaître une chose: il aime à *sortir* d'une salle de cinéma. Se retrouvant dans la rue éclairée et un peu vide (c'est toujours le soir et en semaine qu'il y va) et se dirigeant mollement vers quelque café, il marche silencieusement (il n'aime guère parler tout de suite du filme qu'il vient de voir), un peu engourdi, engoncé, frileux, bref, ensommeillé: *il a sommeil*, voilà ce qu'il pense; sont corps est devenu quelque chose de sopitif, de doux, de paisible: mou comme un chat endormi, il se sent quelque peu désarticulé, ou encore (car pour une organisation morale le repos ne peut être que là) irresponsable. Bref, c'est évident, il sort d'une hypnose [...] Il y a une 'situation de cinéma', et cette situation est pré-hypnotique. Suivant une métonymie vraie, le noir de la salle est préfiguré par la 'rêverie crépusculaire' (préable à l'hypnose, au dire de Breuer-Freud) qui précède ce noir et conduit le sujet, de rue en rue, d'affiche en affiche, à s'abîmer finalement dans un cube obscur, anonyme, indifférent, où doit se produire ce festival d'affects qu'on appelle un film [...]" BARTHES, Roland. "En sortant du cinéma" in *Le Bruissement de la Langue: Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p.407.

³¹ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, trad. Hortênsia dos Santos, Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 1991, p.166.

³² As análises de Jean-Paul Sartre, de *le visqueux*, observam as propriedades do visco e associam à anormalidade. Segundo ele, seria como um líquido que nos traz um profundo mal-estar, pois carrega consigo o perigo de nos dissolvermos nele. Quando nos afundamos na água, não experimentamos riscos comparados aos de quando tocamos algo intensamente pegajoso. Ao soltarmos um objeto comum (não-viscoso) que tínhamos nas mãos, a inércia desse objeto perante nossa vontade nos confere a certeza de uma determinada autoridade, não nos iremos mesclar a esse elemento, somos sólidos. Já com uma matéria visquenta, quando a soltamos, uma parte dela permanece grudada em nossa mão, nos *sugando*, nos desafiando. Portanto, podemos concluir que a espessura do visco é um elemento próprio da anormalidade. Ver sobre isto em Zgmund Bauman e Sartre: SARTRE, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An essay on phenomenological ontology*, trad. Hazel E. Barnes, Methuen, Londres, 1969, p. 608-10. *Apud* BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p.39.

da Esquina", a mão do leitor, a nossa mão. (A mão que, agora, escreve -?-). Essa coisa difícil de sair que *segura* a leitura, mesmo sendo solta, despedindo-se a cada referência dada. É, como diz Barthes, uma aparição que achata, imobiliza. Essas mãos imóveis, que lutam com a água há muitos anos (tempo indeterminado), essas "mãos sujas" do poeta de dezenove anos, bem como de um "ser-escritor" que ele representa (as duas mãos da esquina), de qualquer idade ou geração... Inevitavelmente, somos levados a crer que estas mãos sujas, buscando uma lavagem interminável daquilo que são elas mesmas, operação sempre frustrada, remetem a Drummond.

Minha mão está suja.
Preciso cortá-la
não adianta lavar.
A água está podre.
Nem ensaboar.
O sabão é ruim.
A mão está suja,
suja há muitos anos
(...)
("A mão suja" - Drummond)

Antônio Candido dirá: "Na sua impureza sem remédio, a 'mão incurável' polui o ser, impede o contacto com o semelhante e cria a ânsia de purificação"³³. Neste sentido, Drummond renega a condição do homem, mas, não repudia a mão suja, como também não contesta a mão purificadora, mantendo-se no entre-lugar, ou numa posição dupla. O pólo da culpa, e ao mesmo tempo, o da elevação. A mão que volta a si, que se lava, é uma mão revoltada, vale dizer: *auto-mutilada*. Por isso, a mão purificadora e suja é uma síntese entre a desmoralização e o belo, a esquerda e a direita, o que há de indesejável, de "porcaria" e de polidez, pureza. Não deixa de ser, portanto, uma mão "sublime".

Veja-se que tudo está sujo e não somente as mãos do poeta, a própria fonte de limpidez, criada para a missão, é decomposta e ilegítima. Quando Drummond explora o sentimento de indignidade, da decomposição de tudo -"do" *omnis* -, não apenas presume a culpa da negação do ser que acredita esteticamente necessária ao homem (a auto-mutilação idealizada capaz de principiar a re-volta³⁴). Na manifestação *gauche* que lhe é característica, a

³³ CANDIDO, Antonio. "Inquietudes na poesia de Drummond" in *Vários Escritos*. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1977, p. 101.

³⁴ Quero tentar entender aqui este termo "re-volta" (com hífen), como algo distinto da palavra "revolta". Afinal procuro uma idéia mais próxima das críticas que faz Foucault sobre a crença em um movimento revolucionário que veja no aparelho de Estado um poder a ser ocupado. A noção de poder, estando em esfera microfísica, destrói a idéia de repressão e, portanto, de

mão que volta ao homem, como espécie utópica e oprimida, também volta à sua posição particular de escritor, o indivíduo excêntrico que almeja estar de "mãos dadas" com os homens.³⁵ No entanto, note-se que, em determinada fase, Drummond consegue purgar, em sua poesia, uma tendência megalomaníaca de se mirar a Lei (sobretudo na imagem incurável das mãos sujas). O faz ao expressar uma intensa suspeita com a responsabilidade formal da cultura, a descrença radical para com sua mítica autoral no sentido de uma face satisfeita, de mãos limpas. Uma fonte de luz passa a ser ofuscada pela suspeita de ver-se a si próprio como ser calejado que, por assim ser, ganha sempre, por direito, o bracelete da verdade pessoal, literária, dourada... E, neste sentido, Drummond coincide politicamente - como um dispositivo de desfamiliarização moral da pessoa do autor - com Noll e, em contrapartida, o convoca em cena.

Particularmente interessante, em Noll, vem a ser esta perspicácia que vai na ordem da própria maneira de constituir uma narrativa: a fragmentareidade, a oscilação violenta dos níveis espaciais, o doce desgaste das várias histórias que são cruzadas gerando a impressão do relato inútil, a dificuldade de uma fixação moral dos personagens ou através deles. (Poder-se-ia falar, deste modo, sobre o fenômeno textual de uma desintegração a partir de um tumultuar organizado, ou seja, integrando-se? Sobre um processo de diluição da construção ficcional, porém, densa, espessa, qual uma infinita de/composição?).

Em outras palavras, quero dizer que, na própria mão de Noll, é visível também a disseminação de um caldo escuro, escorrendo, de uma torneira estranha, ao mesmo tempo "ainda" aberta, funcionando em sua mecanicidade específica, um dobramento "ainda" fiel. Por outro lado, também inoperante, pois as mãos, cheias de graxa, fazem da água um escorrimento "sujo"³⁶.

revolta. Por isso, busquei ensaiar este termo com hífen, pois leva a uma idéia maior de "algo que volta àquilo mesmo que o lançou", ou seja, uma força que volta a voltar, por assim dizer.

³⁵ "[...] A razão liberta o poeta da vida besta, porém seu "Coração numeroso" sente-se pouco digno, se desligado dos homens indiferentes, e passa, portanto, a alimentar uma corrente estéril, quadrilha do amor que ele dá e ninguém lhe tem. Um erro necessário, pois que o poeta só existe de mãos dadas, embora sujas, tendidas à vida e aos homens presentes. [...] É que certos poetas ganham estatura heróica ao reunirem o Pai e a Lei em si próprios. Acontece, porém, que, por terem tido Poder, abusando da palavra e do enigma, era necessário que se punissem em sua busca fundamental. Serão uma espécie de Titãs, a meio caminho entre o sublime e o abjeto. [...]" ANTELO, Raul. "Revista Acadêmica" in Literatura em Revista, São Paulo: Ática, 1984, pp. 116, 117.

³⁶ Gostaria de entender a palavra "sujo", aqui, relacionando com "mãos sujas", no sentido de "blefe", de "mancha", de "ilegalidade dentro do legal", ou seja, uma "jogada suja" mas que não foi desvendada pelo juiz. Ainda uma jogada, portanto.

A viscosidade de uma escrita que se derrama, se arremessa. O lance de uma escrita que se auto-ejacula, por assim dizer, no sentido de ser um "pressentimento", ao mesmo tempo em que conta algo que já ocorre. Como leitor, parece que por vezes vesti os óculos do espectador contínuo de algo que se escreve no próprio instante, mas olhando, simultânea e obliquamente por cima deles, um fato já acontecido. Estranho sentimento despertado, por exemplo, nesta passagem:

Quando ela veio com o papo das druidisas a minha primeira reação foi pensar que eu andava com sono, ia dormir, ou quem sabe encarar o meu poema.

Mas num segundo momento, quando ela recomeçava a cantar vi que não, que não seria mau dar um tempo por ali, não fazia frio, fiquei ali vagando pela ruínas, ela a cantar uma música até legal, a noite era clara, e aquelas ruínas que eu agora via serem amareladas sob a lua.

De repente dei conta que eu estava tão perto da guria cantando que quase podia sentir o hálito dela, eu não dizia nada, ela parou de cantar, notei que havia um paredão cheio de pontas a nos tapar do prédio, fulminei um beijo, ela caiu comigo na terra úmida, a minha língua entrava por um rumor surdo na boca da guria, na certa já era tarde demais, eu precisava sufocar aquele grito, quando o meu pau entrou gozei, e o rumor surdo, o grito que eu sufocava esmagando a minha boca contra a dela cessou, e eu me levantei.³⁷

(Somos levados, pelo jogo de vírgulas e outras técnicas de Noll, a um derramamento que não acaba, aparentando, desenfreado, estar a caminho de algo inatingível. As coisas contadas se sequencializam como fruindo por ordem de uma satisfação casual: simplesmente desfrutamos com o personagem, lado a lado, de suas coisas "gozadas", suas sensibilidades. Pode-se afirmar, inclusive, que essa "coisa" que se acumula passa a ser propriamente uma perda. Ou seja, o próprio gozo, envolvendo o ato da penetração, foi quase eliminado e torna-se insensível. Vejamos que a descrição da penetração resumiu-se numa pequena frase explicativa "quando meu pau entrou gozei". Nem mesmo há uma vírgula entre os dois verbos que montam, sozinhos, a ação do regalo sexual do protagonista. Nesta ausência de um ritual sensual, ocorre, então, uma inversão: o esparramamento enquanto um efeito estilístico é potencializado na descrição que circunda, vagueia, as preparativas do ato em si, como jatos vazios. Enquanto que o instante efetivo da ejaculação do personagem, por sua vez, é uma síntese tornada absoluta, uma descrição seca e sem qualquer volúpia.)

Mas, ao virar uma longa folha, lemos a seguinte revelação: "[...] senti o cheiro de eucalipto, eu já estava na clareira do prédio, vi um camburão e dois brigadianos conversando com um cara que me viu e disse, é este o homem. / Havia cinco presos na cela onde me

³⁷ Op. Cit. p.11.

enfiaram[...]" Portanto, desvenda-se, de modo totalmente inesperado e repentino, que o personagem foi interceptado e preso, pois havia estuprado aquela menina. Entra em cena a sensação de presenciar uma animalidade inimaginável, descrita ultra-velozmente. Novamente, uma simples frase designativa e sintética, "este é o homem", (vinda de um figurante sem a mínima importância antes ou depois desta fala) passa a explicar o que uma soma de vários parágrafos insistia em torner em direção ao nada. Outra vez, fechamos o livro, ainda no começo. O personagem nos decepcionou pela sua bestialidade, e aquilo que pensávamos ser uma descrição de um prazer amoroso não passava de uma violência chocante. O personagem não tem mais mãos, e sim, garras, unhas sujas, impudicas, capazes de se apropriar do corpo alheio, conspurcando-o, como um objeto a ser "seu", poluindo-o³⁸. E, agora sim, com um certo enjôo, entende-se melhor a necessidade da síntese extrema da descrição anterior: "entrou gozei". Afinal, havia uma brutalidade impetuosa, uma violação muda, um constrangimento do outro na linha de uma animalidade: o quieto animal da esquina. (Romance enjoativo que causa uma esquisita vertigem em seus rodeios e oscilações, uma sensação de se estar a seguir a paranóica corrida de um cachorro em torno do próprio rabo. Mas como se, simultaneamente, esse baile desse também lugar à vigília de um eterno contrário estático numa esquina, um gato, por exemplo).

- (...) É verdade que o movimento circular da busca parece o do cachorro que, acredita cercar a presa imóvel e ameaçadora, quando apenas mantém-se sob o fascínio do centro que o atrai.
- O centro, como centro, é sempre salvo.
- A busca seria então da mesma espécie que o erro. Errar é voltar e retornar, abandonar-se à magia do desvio. O desencaminhado, aquele que saiu da proteção do centro, gira em torno de si mesmo, entregue ao centro e não mais cuidado por ele.³⁹

Interessante lembrar uma situação que Jacques Derrida expõe belamente na aula "O animal que logo sou"⁴⁰: a situação do homem, completamente nu perante o animal, um gato

³⁸ "[...]Ora, tenho muitas vezes notado que, como certos animais que marcam o seu território para dele se apropriarem, muitos homens marcam e sujam, conspurcando-os, os objectos que lhes pertencem, para que continuem na sua posse, ou outros, para que venham a estar. Esta origem estercorária ou excrementícia do direito de propriedade parece-me uma fonte cultural do que se chama poluição, que longe de resultar, como um acidente, de actos involuntários, revela intenções profundas e uma primeira motivação. / Almoçamos juntos daqui a pouco: quando vier o prato de salada, se um de nós cuspir lá para dentro apropriar-se-á dela, pois ninguém quererá comê-la. Terá poluído este domínio e nós consideraremos sujo o que para ele é limpo. Ninguém penetra nos lugares já devassados por quem os ocupa dessa maneira. Por isso, a imundice do mundo imprime a marca da humanidade, ou dos seus dominadores, o sinete imundo da sua posse e da sua apropriação.[...]"
SERRES, Michel. "O limpo e o sujo" in *O Contrato Natural*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

³⁹ BLANCHOT, Maurice. "Falar, não é ver." in *A conversa Infinita. A palavra Plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto, São Paulo: Escuta, 2001, p.64.

⁴⁰ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

mais precisamente. Derrida chega mesmo, além de uma teoria da nomação⁴¹, a uma definição ontológica inédita do homem a partir deste ponto autobiográfico, aparentemente tão trivial. O homem (Derrida), na esquina de seu banheiro, em frente ao olhar quieto do gato. O gato, em sua animalidade silenciosa, que não está nu justamente porque está sempre nu, olhando a nudez do homem cheio de um estranho pudor (o homem que, precisamente, está nu porque é próprio de si nunca o estar). O que o homem têm de próprio, portanto, é este pudor inexplicável e impreciso de se "ver visto" (Derrida o chamará de uma "vergonha avergonhada"). Em determinado momento Derrida define o termo *propriedade*: "o próprio do homem que tem efetivamente como próprio não ter um próprio"⁴².

"O quieto animal da esquina" é uma narrativa que inquieta, no sentido em que a sua história em si, presa a um modo aberto de sentidos, deixa de ser uma "propriedade" de Noll ou do leitor, mas pode, até mesmo, ser uma fonte giratória múltipla de enredos. Uma pergunta emerge deste abalo na noção comum de propriedade. O que nos leva, então, ao "sacrifício" de ler uma ficção como a de Noll? Não seremos tão somente contagiados pelos desejos daqueles que gostam de ler Noll, e, por isso, recorreremos à mesma leitura, para se trocar impressões e vazios? Ao mesmo tempo, ler Noll arrisca-nos a ser nada mais do que a testemunha possível de um jogo mimético de detectar frases "válidas", de "catar" nossa própria coleção de sentidos que não estão omitidos e sim jorrados, gozados. Entretanto, tal esforço automaticamente mina a própria literatura de Noll, sendo uma tendência retórica de análise. Captar os fragmentos válidos são extremamente necessários somente para que ajudem a rematerializar uma idéia já perdida de narrativa, ao modo clássico, onde o perfil do escritor vinha a ser o de um sujeito de "mãos limpas", um perfil moral, um perfil "vestido". Quer dizer, tal jogo de montar vale para aproximar este "caos" proposital daquilo que cada leitor pode entender como "uma história", no sentido canônico.

⁴¹ E aqui poderíamos entrar, efetivamente, num outro estudo sobre este romance de Noll. Quem sabe, priorizando o fato já comentado: o do poeta que "rosna" após ver a mescla de cachaça e coca-cola e lhe ocorre um nome para o seu poema sem título ("O quieto animal da esquina"). Mas fica claro que este nome "poderia" ser assim... Ou seja, ao mesmo tempo em que se encontra um nome, não há um ritual de nomear propriamente, nesta cena de Noll. Isto implica numa possibilidade interessante de relação com Derrida em sua investigação filosófica da nomeação originária como uma ambivalência fundadora (desde *Isch*).

⁴² Ver Derrida, op.cit.. Interessante ver também a teoria sobre o sacrifício ocidental de Jean-Luc Nancy, um amigo de Derrida a quem inclusive o filósofo presta agradecimentos no início da aula "O animal que logo sou". Nancy conclui, numa filosofia complexa que parte da questão do defasamento da comunidade, que o sacrifício só pode ser superado por uma lógica sacrificial elevada. Mas consegui detectar, numa nota de rodapé de seu texto, que a afirmação da impossibilidade de um próprio, como uma qualidade especial do homem, já foi proposta por René Girard. O homem seria, então... "*esta criatura que ha perdido una parte de su instinto animal para acceder a lo que llamamos el deseo. Una vez saciada sus necesidades naturales, los hombres desean intensamente, pero no saben exactamente qué porque ningún instinto los guía. No tienen un deseo propio. Lo propio del deseo es no ser propio. Para desear verdaderamente, debemos recurrir a los hombres que nos rodean, debemos tomar-les prestados sus deseos*". Ver: NANCY, Jean-Luc. "Lo insacrificable" in *Un pensamiento finito*. Anthropos, 2001, p.52.

Em outras palavras, uma possibilidade suplementar feita de pequenas tiras de papel, coladas ou dispersas aleatoriamente dentro de um acúmulo de fatos banais. Ou então, como fragmentos de guardanapos, metades arquivadas na sombra de outras futilidades, e onde só nelas encontraremos toda preciosidade das poesias valiosas, "sem nome ainda". Mas, entendo que, frente a este romance, o leitor está diante de uma força que lhe devolve a fascinação do olhar, um muro ou uma máscara, ou ainda, para voltar ao próprio Noll, "um espelho de um banheiro público".

Ce milieu de la fascination, où ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière, où la lumière est le luisant absolu d'un oeil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir, car c'est notre propre regard en miroir, ce milieu est, par excellence, attirant, fascinant: lumière qui est aussi l'abîme, effrayante et attrayante [...] ⁴³.

É um estado de clara perturbação e pudor enigmático, ou, qual Derrida descrevendo a si próprio frente à insistência do olhar vazio do gato, uma condição de "animal-estar". O pudor nos manda fechar o livro e pegar um outro na estante, no entanto, as mãos sujas não o largam, é o animal quem nos olha.

⁴³ BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. 1955, p.30.

CAPÍTULO VI

Sobre a catástrofe pelas intermitências

A morte do outro

Redução nominalista

A calada da morte

Máphica

A ineficácia da palavra

Gozo e assinatura

O anjo noturno

"O escritor é um moribundo que tenta falar"

Michel de Certeau

Finalmente, ante tantos enigmas circulares, chegamos mais diretamente em um tópico extremo: o da morte. Se antes, após Babel, o que resta é a vertigem da interpretação, e hoje, a transtética do vagabundo (aquele que vaga), agora, diferenciamos o moribundo (aquele que morre). Estas figuras vão nortear uma aventura terminal: o romance "Intermitências da Morte", último romance de José Saramago. Interessa-nos como o escritor português idealiza uma protagonista "morte" associada ao seu absoluto contrário e não ao finito. A inicial minúscula do nome próprio da morte é o dado resultante. A "Filha-da-Morte", o "Anjo Noturno": uma poesia de Alberto Girri. O capítulo derradeiro como assinatura suspensa, como suspensão provisória e infinita da escritura acerca do nome próprio, torneando sempre, uma morte arquivada, reticente...

SOBRE A CATÁSTROFE PELAS INTERMITÊNCIAS

"O escritor é um moribundo que tenta falar"¹, esta frase de Michel de Certeau resulta de um elo importante escritura&morte, e os estudos acerca das articulações em torno do sujeito moribundo. Observe-se que a ordenação do livro concomitante com os princípios constitutivos da medicina - quer dizer, a operação escriturística em paralelo com o sonho das políticas terapêuticas sob o séc. XVIII - têm a ver com o problema utópico de um progresso indefinido. Aquele que procurou se afastar do seu elemento contrário: o ocioso, o vagabundo, o doente, o anti-higiênico, o perecível, o patológico, a fatalidade e tudo que a reflita de algum modo.

Há três séculos, foi necessário pôr essa divisão da vida e da morte, para que se tornassem possíveis os discursos plenos da ambição científica, capazes de capitalizar o progresso sem sofrer a falta do outro. Mas a sua mutação em instituições de poder foi a única que lhes permitiu constituir-se.²

Precisamente no último romance de José Saramago, *As Intermittências da Morte*, podemos destacar dois ótimos pontos de atenção relativos diretamente à temática dos desdobramentos do poder médico sobre o moribundo e às teorizações do "nome próprio". (O primeiro está no próprio nome "morte" e o segundo está na elaboração do nome "Máphia"). E logo falaremos melhor desses pontos. Primeiro, deixemos claro que, neste romance, essencialmente na primeira parte, quando a morte deixa de atuar, ou seja, de ser mortal,

¹ CERTEAU, Michel de, "L'innommable: Mourir" in *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris: Gallimard, 1990, p. 303.

² Id. Ibid., p.299. "[...]Assim a ruptura que opôs à morte um trabalho conquistador, e a vontade de ocupar por uma administração econômica e terapêutica o imenso espaço vazio dos campos do século XVIII - região da infelicidade, nova terra dos mortos-vivos - organizaram o saber numa relação com a miséria. Uma institucionalização do saber médico produziu a grande utopia de uma *política terapêutica* abrangendo, da escola até o hospital, todos os meios de lutar contra o jogo da morte no espaço social. Uma transformação geral em poder deu aparência 'médica' a uma administração encarregada de *curar* e, mais ainda, de organizar a *ordem em prevenção*. Essa campanha sanitária devia de preencher todas as brechas por onde o inimigo se insinuava, inscrevia até a escola como um setor particular de uma 'polícia médica', invadia as regiões da vida privada para encher, por medidas sanitárias, todas as vias secretas e íntimas que se abrem ao mal; instruía a higiene como problema nacional em uma luta contra a infelicidade biológica. Esse modelo médico de uma política se referia simultaneamente à ambição ocidental de um progresso indefinido do corpo (numa economia do desafio que encontrava a sua representação pública no esporte) e à obsessão de uma surda e permanente degenerescência (que comprometia o capital biológico sobre o qual repousava a expansão colonizadora do país) [...] / A *escrita*, possibilidade de compor um espaço conforme um querer, se articulava como um corpo como em cima de uma página móvel, opaca, fugidia. Dessa articulação o livro se tornava a experiência em laboratório, no campo de um espaço econômico, demográfico ou pedagógico. O livro é, no sentido científico do termo, uma 'ficção' do corpo escrevível: é um 'cenário' construído pela prospectiva que visa *fazer do corpo aquilo que uma sociedade pode escrever*. Doravante, só se escreve *sobre* o corpo. O corpo deve transformar-se em escritura. Este corpo-livro, relação da vida com o que se escreve, foi tomando aos poucos, da demografia até a biologia, uma forma científica cujo postulado universal é a luta contra o envelhecimento, considerado ora uma fatalidade ora um conjunto de fatores controláveis. Essa ciência é o corpo transformado em página em branco onde uma operação escriturística pode indefinidamente produzir o avanço de um querer-fazer, um progresso. Mas como o papel usado para escrever, este corpo-suporte se gasta. O que se produz como uma gestão de vida, domínio ou escrita do corpo não cessa de falar da morte em ação. O que escapa ou aparece de novo no discurso da ciência confessa o adversário obsessivo que pretende exorcisar. [...]" Id. Ibid., pp.300,301

observamos também, ao menos, três tópicos correlativos. O primeiro nos dirige, de algum modo, ao trabalho de Michel Foucault, especificamente sobre as condições de possibilidade sobre as quais se articularam as transformações das práticas clínicas, especialmente no final do séc. XVIII. Tal exercício sobre as rearticulações históricas da medicina, da cura e da visão que se tinha do corpo até então, foi Foucault quem desenvolveu com destreza principalmente em *O Nascimento da Clínica*, que, em suas palavras, visava "explicitar os princípios constitutivos da medicina moderna definindo o tipo específico da ruptura que ela estabelece"³. Em sua última obra, Saramago aparenta estar interessado em resgatar, de forma muito sutil, a imagem desta ruptura. Logo reaveremos este primeiro tópico e a possível conexão entre Saramago e Foucault a esse respeito da regularização de um quadro sobre os aspectos próprios da medicina pré-moderna. O que tocará, exatamente, outro tópico relacional que seria: o modo como se alude o agonizante, o moribundo, figura que resplandece em Saramago de modo tão saliente, harmônico, reincidindo no tema da morte tal como foi tratada nos tempos da antiga sabedoria clínica e do modo social como a família a relevava. Isto também tem diretamente a ver com a ação de situar o moribundo como o inominável (aproximação com Benjamin e Certeau). O terceiro tópico diz respeito a um conceito de morte disforme, trabalhado como presença e ausência, simultaneamente ligada ao amoroso, ao erótico, o que lhe confere, como veremos, a dignidade, a autoridade, do registro autográfico de seu nome próprio em iniciais minúsculas (aproximação com Blanchot e Bataille).

Mas, para não dar vez a uma síntese muito pesada de informações, vejamos melhor: o romance inicia com a chamada "greve de morte", ou "greve da morte", quando, por inexplicável que pareça, em determinado país, as pessoas se privam de morrer, ou melhor, a morte se priva de matar.⁴ Na verdade, há uma explicação tal que o leitor só virá saber no final da narrativa, quando as palavras "no dia seguinte ninguém morreu" redundam, produzindo um sentido reconector com o começo⁵.

³ FOUCAULT, Michel, *Microfísica do Poder*. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999, p.IX.

⁴ País cujo mapa se desenha em fronteira com 3 outros países, assim grafando, em seu aspecto territorial, a imagem, o desenho triangular, da "pirâmide", ou seja, desde esta composição geográfica, uma das representações do túmulo e, assim, do próprio *locus* de repouso eterno do morto, o lugar de respeito daquilo que vem a ser o tema e a protagonista do romance, a morte.

⁵ Levando, desta maneira, o leitor a igualmente não morrer, a re-ler toda a história novamente, se possível, ou ao menos a se situar no começo, tudo de novo, como se assim compreendesse os paradigmas ocultos que levariam a personagem da morte, ao aderir ao amor pelo violoncelista, a se omitir de suas funções naquele país, seu local de trabalho, de utilidade. Veja-se como o amor, a atração pelo violoncelista, desponta como o contrário do útil que a ela implicava obrigações e que a conferia uma missão. Implicitamente, a paixão, um tanto quanto desvelada, entre a morte materializada na forma de uma mulher interessante, sedutora, e o estranho, antiquado, violoncelista, essa paixão aparece como favorecedora do mais puro ócio, do rompimento do espírito hierárquico e burocrático que leva a morte aos seus ofícios. Há, assim, um suposto funcionalismo, um espírito de cumprimento exaustivo e irremediável de obrigações superiores, automáticas, talvez neurótico, tal como com o personagem sr. José de *Todos os Nomes*, que pouco a pouco se apaixona pela mulher desconhecida e esquece-se do mundo, um mundo de comprometimentos. Tal funcionalismo, que parecia tão intacto e intocável, desmorona paulatinamente com o crescimento platônico do amor entre um homem e uma mulher. Parece ser esta uma característica temática dos romances do

O exílio da morte. Então, estamos diante do primeiro grande conflito do romance que terá conexão com o segundo: a relação tensa entre ela e o violoncelista. O conflito primeiro, ou crise, advém da morte que deixa de ser possível, ou o fim que se torna infinito, o que conduz a um tema muito blanchotiano, a "inversão radical", como chamar-lhe-á⁶. Adiante será preciso uma definição. O nome "crise" passa a ser polemizado, daí, já a partir da página 15, nesta situação estranha, momento em que se desmesura uma série de hesitações políticas e preocupações históricas e teológicas com tal acontecimento, inédito na história de um país e da humanidade. Não há propriamente uma "crise", algo superável, finito, limitativo, que logo voltará ao normal, e sim uma nova modalidade de "catástrofe", problema ao infinito, uma anormalidade que é mera expansão da própria vida normal, que se põe como extraordinária não ao fugir do ordinário, mas, ao contrário, o implodindo perenemente, o tornando sem fim. Pois, ao escapar um belo dia da fome de Tântatos, o sujeito coletivo passa concomitantemente a sofrer do desejo contraditório de refrear aquilo tudo. Como se a doença da vida (não simplesmente "doença mortal" conforme trabalhou Kierkegaard a respeito do desespero como totalidade humana), essa doença do infinito da vida, melhor dizendo, viesse a desregular toda uma rede de funcionamentos subjetivos daquilo mesmo que antes era o desespero da morte, a dissecar as diversas ordens daquele maquinário exterior em que a nação se constituía e com a qual promovia uma idéia de eternidade. Nem tão-somente a crise, ou o desespero, do sujeito

escritor, quer dizer, expor a burocracia e o funcionalismo mecânico dos ofícios como uma dada rotina que passa a ser rompida simultaneamente à gradação das afeições humanas, no decorrer do enredo de seus romances. Os personagens, assim, insistem num percurso contrário, de busca e de indagação, às "balizas institucionais" que os guiavam, como dirá Maria Alzira Seixo. "[...] O Sr. José, como tantas outras personagens de Saramago, pelo menos desde *Objecto Quase*, efectua um percurso de busca ou, como ele prefere dizer, de indagação, e, mesmo chegando à conclusão de que 'tudo acaba no lixo' (remetendo ao *Livro de Desassossego*), e de que 'nada no mundo tem sentido', não deixa de marcar a pertinência desse percurso pelas balizas institucionais entre as quais se move (a Escola, a Conservatória e o Cemitério) [...]" (op. cit. p.135). /Outras questões que ligam, mais especificamente, estes dois romances, *Todos os Nomes* e *As Intermittências da Morte*, vem a ser a questão da vida e da morte, bem como a questão do nome próprio. "Sr. José", como funcionário da Conservatória do Registro Civil, lida com os arquivos onde inscrevem-se os nomes dos vivos e dos mortos, e a "morte", por sua vez em *As Intermittências da Morte*, é ela a escritora que vai mediar os vivos e os mortos através de seus comunicados de oito dias, sob um sobrescrito de cor violeta, onde ela assina seu nome próprio. Lembremos que em ambos temos a figura de uma mulher desconhecida, com o diferencial de que, em *Todos os Nomes*, essa mulher desconhecida é o que se busca, aquilo a que se busca, um nome inominável, a alavanca deste movimento. Já em *As Intermittências da Morte*, a mulher desconhecida é justamente, ela mesma, aquela que busca, que dribla o útil que a ela foi conferido, é ela a "morte" - nome próprio assinado em inicial minúscula, nome próprio impróprio por assim dizer - que desponta como mulher desconhecida de todo o mundo - ela, que justamente fugiu de suas funções estará, pelas ruas, contrapondo sua pequena maleta mágica, funcional, de onde saltam acessórios importantes, versus a grande mala de transporte do violoncelo, trambolho que apenas ocupa espaço nos táxis e no carro do personagem violoncelista, o músico clássico, o homem de utilidade. (De um lado, a inútil que transporta as possibilidades do útil, de outro lado, o útil que transporta o inútil.)

⁶ "[...] O fim não seria mais o que dá ao homem o poder de acabar, de limitar, de separar, portanto, de apreender, mas o infinito, o péssimo infinito, pelo qual o fim jamais pode ser superado. Então a morte não seria mais 'a possibilidade absolutamente própria', a minha própria morte, esse evento único que responde à prece de Rilke: 'Ó Senhor, daí a cada um a sua própria morte', mas ao contrário, o que nunca me acontece, de sorte que jamais 'eu morro' mas 'morre-se', morre-se sempre outro que não eu, ao nível da neutralidade, da impessoalidade de um Ele eterno [...]" BLANCHOT, Maurice, *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.241.

subitamente imortal, mas a catástrofe dessa idéia de eternidade que se atrofia, como diria Benjamin, e, assim, propõe "outro aspecto ao rosto da morte"⁷.



Fig. 23 *Medieval Scene* [Georges Barbier]

Uma vez Barthes definiu sinteticamente a "catástrofe" como a "crise violenta no decorrer do qual o sujeito, sentindo a situação amorosa como impasse definitivo, uma armadilha da qual nunca poderá sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo (p34)". Aí então, Barthes oferece um duplo sentido. A destruição mais temível está bem longe de ser a que leva ao fim. Ela é aquela que prolonga a situação destrutiva. Ressaltemos que a esfera da catástrofe coletiva em crescimento análogo com as maleabilidades amorosas é, nos romances saramaguianos, em geral uma constante: tome-se *A Jangada de Pedra*, ou *Ensaio Sobre a Cegueira*, por exemplo. Mas, talvez Saramago não a tinha trabalhado num sentido tão barthesiano e benjaminiano quanto agora, em *Intermitências da Morte*. O podemos afirmar ao denotar que: o desejo de destruição se põe, aqui, como necessidade total, a morte, justamente no instante de maior vitalidade, no instante de maior impossibilidade ou maior distância daquilo mesmo que chamamos destruição, ou possibilidade de morte, de fim. Saramago transforma, agora, em catástrofe benigna o próprio impasse definitivo da vida. Se para Barthes a catástrofe é, ambivalencialmente, sentimento do elemento amoroso em definitivo, assim efêmero e também uma armadilha "para sempre", em Saramago, desta vez, a impetuosidade da catástrofe não se dá mais pela violência - a brusca violência da península ibérica que se desloca sem rumo para o oceano aberto, violência geográfica. Ou a violência derramada de uma contaminante cegueira coletiva, violência patológica. - Mas dá-se sim pela calma, pelo silêncio, pelas fugas, pelas rugas, a catástrofe pelas "intermitências". O curto-circuito não mais se supõe como antes, através de choques entre resistências distintas, vida e morte, ele não condiz, como antes, na instância da morte como ruptura, mas, agora, dá-se

⁷ BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1994, p. 207.

pelos lapsos deste acidente contínuo, esta morte que não cessa de cessar, morte como incessante. Morte crônica, porque não mais é uma morte associada ao fim, às intermitências da vida. É a morte calada, aquela que se prolonga nos rostos de agonia, indolência e espera daqueles que não morrem, moribundos imortais, que, por isso, pendulam dolorosamente na curvatura da vida e da morte, na emboscada dos agonizantes.

Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem a narrativa está essa autoridade.⁸

A MORTE DO OUTRO. NEM TÃO IMPORTANTE ASSIM

Outra vez, Certeau: "O escritor é um moribundo que tenta falar". Eis a catástrofe: uma morte que não mais se diz, mas que, no tentar dizer, uma morte cujo nome próprio somente poderia assinar-se mesmo com inicial em minúscula, "m"orte. Pois não é a antiga superioridade da "Morte", "monumentalizada, maiusculizada"⁹, presente numa sociedade do progresso e da utopia do útil, é aquela pequena e grande morte dos obscurantismos, da feitiçaria, que foi abafada, colocada geográfica e historicamente como linguagem marginal. A imagem de Morte presente nas intermitências da vida é a morte temida, sem nome, enquanto que a Morte presente nas *Intermitências da Morte* é a "morte", aquela que, por um ou nenhum motivo, não mais se escreve na forma de cartas violetas, mas a que se inscreve como

⁸ Id. Ibid., pp.207 e 208.

⁹ Nos inspira essa singularização da "m"orte a partir da singularização do seu nome próprio, o modo como, semelhantemente, remete Jacques Derrida quando fala da Biblioteca, com "B" maiúsculo, presente no livro de Hélène Cixous, *Manhattan. Lettres de la préhistoire*, de 2002. Para Derrida, aquela maiúscula do nome próprio da "B"iblioteca de *Manhattan* tem a ver com a monumentalização, a maiusculização, de uma alegoria absoluta que aquela inicial do nome institui. Assim sendo, nos leva a crer que, em contrapartida, a minusculização de um nome próprio tem, por sua vez, a ver com a "desmonumentalização" da alegoria a que trata, tal qual a "m"orte, em Saramago. Veja-se como analisa Derrida esta inicial em maiúscula, no caso do livro de Hélène Cixous: "[...] Na Biblioteca. Com um grande B. Esta Biblioteca de *Manhattan* encontra-se então escrita, erigida, monumentalizada, maiusculizada. Ela representa a alegoria da Biblioteca absoluta, ao mesmo tempo túmulo e monumento conservatório, adeus e saudação, saudação à Literatura e salvação da Literatura, 'Onipotência-outra', como a nomeia e define Hélène Cixous. [...]" (DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, trad. Eliane Lisboa, Porto Alegre: Sulina, 2005, p.16). Assim leu Derrida a inicial que metamorfoseia um nome comum em nome próprio. Já a biblioteca, em minúscula, quando aparece no texto analisado, Derrida a lerá de modo oposto, assim: "[...] uma biblioteca singular coloca-se, presta-se ou se dá, como lugar, como acontecimento que se passa, ao que, nos dizem, acontecerá 'na realidade'. Essa biblioteca que dá lugar, não é nem uma biblioteca universal nem uma biblioteca nacional, somente uma biblioteca entre outras (...) nominada sem maiúscula".(Id. Ibid., p.18). Em Saramago, ao avesso, consta a assinatura da "m"orte, nome que devia ser propriamente próprio, assim automaticamente escrito em iniciais em maiúsculas. Porém, como nome próprio em minúscula, estilisticamente se potencializa a imagem de uma singularização e, também, uma desmonumentalização, assim compreendamos, da antiga e absoluta "Morte" que, sem respeitar a ninguém, tanto exigia respeito. Agora, assustadoramente a assinatura da "m"orte, nas cartas que a comunicam com os humanos, condiz com seu aspecto duvidoso, até humilde, e singular. Caso de um nome próprio que, de algum modo, se põe como impróprio, e não de um nome próprio que se torna nome comum. Caso de um nome próprio impróprio, nome que se auto-inocenta do maiúsculo, do monumental.

plenitude, aparece na ausência, fazendo do vazio, do *caos*, um também lugar, uma também ordem. Da *atopia*, um também *topos*. A diferença está que a morte, cujo nome próprio é minúsculo, é também requerida e não mais simplesmente temida, pois propagará o horror duplo do moribundo, dos rostos em transformação silenciosa dos quase-mortos, cujas linhas de envelhecimento, sofreguidão e agonia, insinuam a escrita da morte, nada mais. A morte na tarefa da escritora que aparecerá em sua ausência, arrojando-nos, novamente, à imagem daquela mão esquerda responsável em estacar a escrita infinita, como na metáfora da "preensão persecutória", conforme já vimos anteriormente.

A morte do outro. O "*morre-se*", sempre presente no outro, cujo rosto é o papel da escritura mais negra e inominável. Como falou Blanchot: [...] *Morre-se*: anônimo é aquele que morre, e o anonimato é o aspecto pelo qual o inapreensível, o não-limitado, o não-situado, se afirmam do modo mais perigoso junto a nós [...]"¹⁰. O mais curioso e surpreendente, no romance de Saramago, o que assistimos, enfim, tem a ver com uma conseqüência filosófica do exílio da morte, e não uma inconseqüência moral. Quer dizer, não lemos na metáfora do livro a simples inconseqüência da ambição humana de um fim da mortalidade, a morte do eu, da espécie, do nominável. Mas, se a morte está no anônimo, no inominável, então é como se estivesse mais presente do que nunca quando abundam os corpos que não falecem. Temos assim um romance onde o problema ressaltado é o da conseqüência de uma ligação da morte com o anônimo: uma massa irrefreável de agonizantes representa o excluído da morte, mas também o exilado da vida que simboliza o sujeito nesta posição. A lição de Nietzsche é posta em cena, "nem tão importante assim":

Nem tão importante assim. - Ao assistirmos a uma morte, constantemente nos surge um pensamento que reprimimos de imediato, por um falso sentimento de decoro: o de que o ato de morrer não é tão significativo como pretende o respeito geral, e de que provavelmente o moribundo perdeu coisas mais importantes na vida do que o que está a para perder. O fim, no caso, certamente não é a meta.¹¹

REDUÇÃO NOMINALISTA

Mas a morte se torna significativa quando deixa de ser o impensável, o puro inominável, e passa, como nesta ficção, a não ser nada, ou, não ser mais nada. Neste instante, desmascara-se o que há de hipocrisia na morte inominável, do silêncio estratégico e respeitoso

¹⁰ BLANCHOT, Maurice, *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.242.

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.201.

sobre ela que a pretende trapacear. Aquela própria da situação do moribundo, a morte indevassavelmente camuflada nas senhas ultradelicadas do hospital e da família, por exemplo, oriunda da utopia das políticas terapêuticas, higiênicas, que visavam o progresso para um além da morte. E o moribundo passa a ser, daí, o lugar onde estou. Benjamin já nos mostrou que a idéia de morte perde sua força de evocação, com o tempo, o que se acelerou no séc. XIX.

Durante o séc. XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido o seu objetivo principal: permitir aos homens evitar o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e o seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as Imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transformava num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém.¹²

Na alegoria de *Intermitências da Morte*, onde uma multidão de lázaros desfilam (de modo ainda mais penitente que em *Memorial do Convento*¹³), Saramago também resgata,

¹² BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1994, p. 207.

¹³ Pelos espaços de *Memorial do Convento*, por exemplo, existem muitos operários que, para realizarem a promessa real de D. João V (construir um convento em Maфра), sofrem acidentes de trabalho e tornam-se defeituosos. São os que *incorporaram um vazio no corpo*, por assim dizer, como o caso de um homem que perde um pé quando a roda maciça pressionada por uma pedra de três toneladas o esmaga. (SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 24. ed. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1999, p.237). Alguns desiguais já chegaram ao trabalho com defeitos de outras circunstâncias, como é a conjuntura do soldado Sete-Sóis. Não raro esses personagens soturnos estão na posição de protagonistas, o que, ao invés de aliviar o problema, acaba ao contrário provocando um certo desconforto ainda maior, pois, atados ao ofício heróico, acabamos nos identificando com eles, precisamos assumir suas dores. A instabilidade às vezes é tanta que o próprio narrador se apavora. Vejamos este recorte do romance, quando cerca de seiscentos personagens encontram-se reunidos antes de uma viagem de trabalho: "[...] Pese-nos deixar ir sem vida contada aquele Brás que é ruivo e camões do olho direito, não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros e epiléticos, de orelhudos e parvos, de albinos e de alvares, os da sarna e os da chaga, os da tinha e do tinhó, então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Maфра, ainda madrugada, o que vale é que de noite todos os gatos são pardos e vultos todos os homens, se Blimunda tivesse vindo à despedida sem ter comido o seu pão, que vontade veria em cada um, a de ser outra coisa. [...]"(Id.,ibid., p.233.). Essa grande massa de trabalhadores defeituosos escondidos no coração da noite, entregues ao destino de heróis da narrativa, causa um visível impacto no próprio narrador que de súbito, aparentemente tomando uma consciência expressiva do tamanho *realismo* das descrições, dirige-se ao suposto leitor como se lhe estivesse devendo alguma justificativa. Ele explica como seria se se evidenciasse o que ali estava de fato: toda uma paisagem desagradável de mutilados, moribundos, que se deveria ter introduzido na narrativa. *Verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de...* E o narrador aterrorizado com o que presenciava em sua própria fala, revela tudo como se, conduzido por uma imprudência, deixasse evadir, no desenrolar da linguagem, a imagem que ali fora omitida: *o cortejo de lázaros*. Essa é a situação em que cronologicamente o *fio se rompe*. / “[...] Cada vez que abandonamos uma camada narrativa em proveito de outra, o *‘fio’ se rompe*. Toda narração se propõe a nós como um ritmo de plenos e vazios, pois não é somente impossível contar todos os acontecimentos numa sucessão linear, como também dar toda a série de fatos no interior de uma seqüência. Só vivemos o tempo como continuidade em certos momentos. De quando em quando, a narrativa procederá por fluxos, mas entre essas ilhotas flutuantes, daremos , quase sem perceber, enormes saltos [...]" (BUTOR, Michel. *Repertório*, Perspectiva, São Paulo, 1974, pp.77-78. Grifo nosso). Em determinado momento de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, temos as seguintes palavras que, literariamente, procuram *emendar*, solucionar, esse rompimento da linearidade cronológica: “[...] Se os segundos e minutos fossem todos iguais, como os vemos traçados nos relógios, nem sempre teríamos tempo para explicar o que dentro deles se passa, o miolo que contém, o que nos vale é que os episódios de

recupera, justamente este universo passado, o espetáculo onde a figura do moribundo abundava, nos pontos normais da esfera pública, onde a morte não fora ainda depurada pelas técnicas do silêncio, e o narrador não a havia largado às teias do abandono, assim como os agonizantes historicamente depositados na limpidez dos sanatórios, hospitais, corpos acumulados sem nome algum. Foucault já nos tinha falado da simples substituição da arcaica pergunta "o que é que você tem", própria do séc. XVIII, para "onde lhe dói", já no início do séc. XIX. O que aparecia, historicamente, então, era a lesão como um *topos* definido. O lugar da lesão, por sua vez, aparece concomitantemente à sofisticação do discurso clínico, quando a experiência médica, enfim, postulou uma nova articulação de seus enunciados e percepções. A figura do moribundo, antes "extra-vagante", sob os cuidados à domicílio da família, de portas escancaradas ao visível, ao dizível, ao perigo do contágio, passava a ser inserida numa estrutura nominalista.

Composta de letras, as doenças não têm outra realidade além da ordem de sua composição. Suas variedades remetem, em última análise, a estes poucos indivíduos simples, e tudo o que se pode construir com eles e acima dele não é nada mais que um Nome. E nome em um duplo sentido: no sentido em que usam os nominalistas quando criticam a realidade substancial dos seres abstratos e gerais; e, em outro sentido, mais próximo de uma filosofia da linguagem, desde que a forma da composição do ser da doença é de tipo lingüístico. Com relação ao ser individual e concreto, a doença nada mais é do que um nome; em relação aos elementos isolados de que está concluída, tem a arquitetura rigorosa de uma designação verbal. Perguntar o que é a essência de uma doença, 'é como se alguém perguntasse qual é a natureza da essência de uma palavra'.

mais extensa significação calham a dar-se nos segundos compridos e nos minutos longos, por isso, é possível debater com demora e pormenor certos casos, sem infracção escandalosa da mais subtil das três unidades dramáticas, que é, precisamente, o tempo [...]” (SARAMAGO, José. *O ano da Morte de Ricardo Reis*. 2. ed. Editorial Caminho, Lisboa, 1984, p.213). A voz que narra, após exteriorizar a sua presença e viver uma dor alheia, retorna à sua posição própria e conta sobre o que poderia ser pior, sobre o que poderia ter consentido. Ela utiliza palavras não para falar o que vê, mas, em um novo sentido, ela vê com palavras o que poderia ter falado. Os homens mutilados se inserem num mundo presumido ao qual, em parte, a voz narrativa tinha dado as costas, no sentido de que explicitara apenas alguns desses personagens, enquanto outros ficavam na *tangente*. Mas esse fato faz dela mesma uma voz que se desarranja, se desorienta, que se confunde com sua própria simulação e, diferenciando-se do que antes dizia, gira e abre asas para voar sobre o que *se poderia dizer*. A anormalidade extremamente desnorteadora da paisagem condiciona um metadiscorso apavorado e imprevisto. Iniciando com a frase: *verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de...*, é como se a intenção do metadiscorso não existisse, ou existisse de maneira muito escurecida, sua função de noticiar sobre si mesmo se obscurece na apresentação, por isso o chamamos de *metadiscorso apavorado*. Esse metadiscorso que ocorre em *Memorial do Convento* escapou do enunciador, não tinha motivo nenhum para surgir a não ser o próprio sentimento de *pavor* no espaço narrativo, desta forma, desafia a classificação de Dominique Maingueneau, segundo o qual os metadiscursos têm funções previstas (sem assombros) por aquele que os enuncia: “[...] (*Metadiscorso*;) *Manifestación de la heterogeneidad enunciativa, el locutor puede en todo momento comentar su propia enunciación dentro de la misma enunciación: el discurso está plagado de metadiscursos. Este metadiscorso puede referir-se también a las palabras del coenunciador, para confirmarlas o reformularlas: al mismo tiempo que se realiza, la enunciación se evalúa a sí misma, se comenta al solicitar la aprobación del coenunciador (“si puedo decirlo de este modo”, “hablando com propiedad”, “o mejor dicho”, “es decir que”). Las funciones de este metadiscorso son varias: Autocorregirse (“habría tenido que decir...”, “más exactamente”), o corregir al outro (“querés decir que...”); marcar que algunas palabras no son adecuadas (“si se puede decir así”, de alguna manera); eliminar de antemano un error de interpretación (“en sentido próprio”, “metafóricamente”, “en todos los sentidos de la palabra”); excusarse (“permítame la expresión”, “si puedo permitirme...”); reformular las palabras (“dicho de outro modo”, “en otros términos”, “de esta manera”)[...]” (MAINGUENEAU, Dominique, *Términos claves del análisis del discurso*, trad. Paula Mahler, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1996, p. 72.)*

Um homem tosse; cospe sangue; respira com dificuldade; seu pulso é rápido e forte; sua temperatura se eleva: tantas impressões imediatas, tantas letras, por assim dizer. (...) A doença, como nome, é privada de ser, mas como palavra, é dotada de uma configuração. A redução nominalista da existência libera uma verdade constante.¹⁴

Mas é essa estrutura nominalista, sua libertação junto à passagem histórica da medicina dos sintomas à anatomia patológica - ou como elucidará Foucault, da passagem do olhar (visível, dizível) ao "golpe de vista" (medicina do foco, dos órgãos)¹⁵ - é essa estrutura nominalista mesma que fará do doente sem cura, do atormentado, algo que se engata ao inominável. Uma nova delicadeza dos processos de exclusão o retirará do insensato central, depositando-o em locais isolados de domínio pestilento, o arrancará dos centros sociais, como a uma erva daninha, e o situará em sensíveis espaços de condições não-verbais de espera da morte.

O aparecimento do horizonte puro do qual se propaga o horror de se dizer algo sobre a morte, tem por adjunto um certo desejo universal de "combustão" da diferença. "[...] O olhar clínico é um olhar que queima as coisas até sua extrema verdade [...]"¹⁶. Assim, tal desejo caloroso de purificação também se desdobrou pelas estratégias do dizível. Ou melhor, não apenas se tornava coerente que o moribundo, e a representação explícita e periclitante da morte que ele transportava em seu corpo vegetativo, fosse adequadamente isolado do mundo são, como também devia ser igualmente apartado do dizível, tornando-se inominável o seu estado "real", assim sendo, imoral. Tal estatuto combinatório do invisível e do indizível é o que Foucault, principalmente nas pesquisas de *O Nascimento da Clínica*, muito bem conseguiu evidenciar como um dos efeitos da reorganização epistemológica da patologia e das leis de seus enunciados específicos que tentara desembaraçar o corpo moribundo dos fios da morte.

A CALADA DA MORTE

No entanto, voltando à narrativa de Saramago, agora que ninguém mais morre, o que justamente não pode deixar de aparecer é a verdade da morte. A morte em carne e osso, a

¹⁴ FOUCAULT, Michel, *O Nascimento da Clínica*, trad. Roberto Machado, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.135.

¹⁵ "[...] O golpe de vista não sobrevoa um campo: atinge um ponto, que tem o privilégio de ser o ponto central ou decisivo; o olhar é indefinidamente modulado, o golpe de vista vai direto: escolhe, e a linha que traça sem interrupção opera, em um instante, a divisão essencial; vai, portanto, além do que vê; as formas do sensível não o enganam porque sabe atravessá-las; ele é por essência desmistificador [...]" FOUCAULT, Michel, *O Nascimento da Clínica*, trad. Roberto Machado, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.139.

¹⁶ Id. Ibid., p. 136.

morte em papel, como mão que "autografa"¹⁷ seu nome próprio.

Era necessário mandar fazer com urgência uma análise da caligrafia porque, dizia, uma mão só composta de trocinhos ósseos nunca poderia escrever da mesma maneira o que teria feito uma mão completa, autêntica, viva, com sangue, veias, nervos, tendões, pele e carne, e que se era certo que os ossos não deixam impressões digitais no papel e portanto não se poderia por aí identificar o autor da carta, um exame ao adn talvez lançasse alguma luz sobre esta inesperada manifestação epistolar de um ser, se a morte o é, que tinha estado silencioso toda vida.¹⁸

Eis a morte, que, em sua ausência, aparece. O morrer deixa de ser o inominável, aquilo de que nada se podia dizer, com a pena, o risco, de evocar definitivamente o que ali já se expunha, o rosto da noite. O que aparece, então, é, para lembrar Blanchot, "a outra noite". "[...] *Mais quand tout a disparu dans la nuit, "tout a disparu" apparaît. C'est l'autre nuit. La nuit est apparition du "tout a disparu [...]"*.¹⁹ Classicamente, o moribundo veio a ser, pouco a pouco, o lugar onde não estou, o lugar ob-sceno, como nos ensina Walter Benjamin e Michel de Certeau, e o silêncio é, então, aquilo mesmo que circula o momento fatal. A morte que prolongará este curto-circuito dos moribundos é a que o faz se expressar, se localiza entre o "melancólico" e o "obsessivo", as duas formas as quais a angústia dos moribundos se desdobra em seu dizer, seu tartamudear. Como dirá Certeau a respeito dos sujeitos na hora da morte: "[...] O melancólico vai dizer "não posso morrer"; o obsessivo "não posso não morrer" [...]"(p.296). Certeau nos ensina então que o moribundo é dotado de uma inabilidade que faz dele sempre o "imoral", uma vez que é o *lapsus* do útil, quando o morrer está entre esta noite do "não posso" e o "não posso não". Seu próprio balbuciar é imoral, posto que vaga entre duas afirmações contraditórias, logo ninguém pode ouvi-lo, o que seria compartilhar dessa pobre imoralidade.

Quando se aproxima a morte, o pessoal do hospital se retira. 'Síndrome de fuga da parte dos médicos e das enfermeiras'. O afastamento é acompanhado de senhas cujo vocabulário coloca já o vivo na posição do morto: 'Ele precisa *descansar*... deixem o doente *dormir*'. É preciso que o moribundo fique *calmo* e *descanse*. Além dos

¹⁷ "[...] A autografia do signo merece uma análise mais aprofundada. É ela que faz toda a diferença entre a simples menção de um nome próprio e a assinatura. / A autografia é um modo de inscrição caracterizado pelo fato de que um signo é escrito 'por si mesmo', da própria mão do autor. Ela supõe um contato direto com o suporte escrito e, desse modo, constitui uma espécie de prova da presença daquele que assinou. (...) A assinatura permite ao sujeito validar os atos escritos porque ela exprime a vontade consciente de quem assina, mas também porque parece carregada de uma certa força interior, inconsciente que se exterioriza [...]" MAINGUENEAU, Dominique e CHARAUDEAU, Patrick. "Assinatura" in *Dicionário de Análise do Discurso*, trad. Fabiana Komesu, São Paulo: Ed. Contexto, 2004, pp. 69 e 70.

¹⁸ SARAMAGO, José, *As Intermitências da Morte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 101 e 102

¹⁹ BLANCHOT, Maurice. "Le dehors, la nuit" in *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard. 1955, p.213. "[...] Mas quando tudo desapareceu na noite, "tudo desapareceu" aparece. É a outra noite. A noite é o aparecimento de "tudo desapareceu[...]" BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

cuidados e dos calmantes necessários ao doente, essa senha põe em causa a impossibilidade, para o pessoal hospitalar, de *suportar a enunciação* da angústia, do desespero ou da dor: é preciso impedir que *se diga* isso.²⁰

Diferentemente do vagabundo, aquele que todos dizem mal, do maldito, o escritor perambulante, figurado mil vezes por Knut Hamsun (mas que também em *Fome*, a título de exemplo, se torna um moribundo²¹), o moribundo é também um imoral. Mais amplamente, uma vez já disse Oscar Wilde que "toda arte é imoral"²². O ato estético, ou a própria escritura, no conceito amplo que quererá a filosofia hermenêutica mais barthesiana, é este ato imoral de tentar falar, interpretar, ver: ato inútil, vagabundo e moribundo (quando o moribundo está vagando, quando o vagabundo está morrendo). Porém, perante o moribundo, estamos diante de um imoral inominável, o que o difere, essencialmente, do vagabundo. É justamente essa a suprema ironia, a mais geral e profunda, no romance de Saramago, quando o inominável ante o moribundo passa a ser derrotado e a morte, por sua vez, a ter um nome próprio (impróprio). A necessidade de uma nova moralidade, também híbrida, que agora atinja também ao moribundo se impõe de imediato. É o que atormentará todas as esferas institucionais trabalhadas criticamente no romance, como a monarquia, a igreja, a medicina... Estas imoralidades do moribundo, provindas de sua inutilidade e de suas despesas infindas até o momento mortal (numa sociedade utópica e inexpugnavelmente progressista, onde, em relação dicotômica, o útil foi sempre consagrado como o limpo e o inútil como aquilo que devemos rejeitar) são esquecidas, não-ditas. Vejamos melhor: duas espécies de imoralidades diferenciavam os dois, vagabundo e moribundo. A imoralidade - que não é mal-dita e sim não-dita - é a que reproduzia o moribundo em contraposição ao vagabundo. A quietude sentimental, em prol do moral, era a base da estratégia que paralisava o moribundo num espaço privado, não visto, não dizível, enquanto que este mesmo silêncio pode-se talvez

²⁰ CERTEAU, Michel de, "L'innommable: Mourir" in *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris: Gallimard, 1990, p.293.

²¹ Também em *Um vagabundo toca em Surdina*, nota-se esta aproximação de Hamsun com o moribundo. Obviamente, vários romances representaram a figura do vagabundo (do ladrão, do louco, do corrupto) ao lado do moribundo, e assim, ao lado do imoral, e justamente como aquele capaz de comunicar suas imoralidades passadas com mais precisão e lucidez do que antes, no exato momento da despedida da vida, tome o exemplo clássico de *O Ano da Morte de Artêmio Cruz*, de Carlos Fuentes. Walter Benjamin, ao trabalhar a técnica burguesa que projetou a decadência do espetáculo da morte, já havia dito que é "...neste momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida (...) assumem pela primeira vez uma forma transmissível. [...]" (p.207). Se é na morte, portanto, que se ganha essa espécie de autoridade do transmissível, Carlos Fuentes mostrou isso bem na fusão do protagonista corrupto com o moribundo. *A Peste*, de Camus, já seria um outro exemplo, onde ali, de modo diferente, a catástrofe é coletiva, onde os moribundos abundam nos limites fechados de um local em total desespero, o moribundo se liga ao vagabundo- como em *Intermitências da Morte*, ou *Ensaio Sobre a Cegueira* - mas onde ainda subentende-se uma esperança de viver, por assim dizer, onde todos reclamam pela cura, pela medicina, pelo dr. Rieux (de Camus), e não como em Saramago, confusamente pela própria imoralidade da "morte". O que o romance de Saramago parece fazer despontar como um modo inédito de abordar os paradoxos do moribundo parece ser esta fuga blanchotina, se assim pudermos falar, no senso da "fuga em direção à própria fuga", no escapar da morte, do momento moribundo, reclamando pela própria morte, pelo momento da fatalidade, o inominável.

²² WILDE, Oscar, *Aforismos*, trad. Mario Fondelli, Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil, 1995, p.55.

afirmar que nunca funcionou com a mesma eficácia social para com o caso do vagabundo clássico, o que perambula e cuja casa é, não raro, o espaço público, o vagabundo digno de uma piedade mais exposta, escadarias, calçadas, não-lugares, etc...

Mas Saramago transporta, a partir das novas estabilizações da imagem da morte, este inominável do moribundo ao centro de todas as atenções, jorrando um foco de luz sobre o monstro, agora um híbrido moribundo-vagabundo que jamais entenderiam, quaisquer que fossem, os olhos contra-luminosos de precisão moral. "*C'est l'autre nuit*". Não há mais como colocar o moribundo de lado, usar das estratégias varredoras do silêncio como as usou, de certo modo, toda a medicina desde o século XVIII - conforme Certeau, "A morte porém não se nomeia" (p.302) - pois aqui, o moribundo permanecerá protagonizando a "calada" da morte.

"MÁPHIA"

Salta-se, uma vez então, destas questões filosóficas para o específico: uma campônia família de pequenos agricultores - que resolvem passar a fronteira, a fim de conduzir seus mortos ao devido destino - acaba por abrir caminho para o estabelecimento de toda uma organização secreta que comandará as ações de sepulcramento ilegal nos territórios alheios, e que Saramago nomeará como "Máphia", com "ph". "[...] E esse grupo tem nome, quis saber o funcionário, Há quem nos chame máphia, com ph, Porquê com ph, Para nos distinguirmos da outra, da clássica. [...]"²³

A "Máphia" é este nome próprio diferenciado que Saramago atribui a uma organização que, por sua vez, diferencia-se de todos os outros grupos de criminosos ocultamente organizados até então. Além de simplesmente se diferenciar, a "Máphia", com ph, é uma palavra que se torna mais antiga, que se lança para outros tempos, o que cria uma certa contradição proposital estilizada pela ironia sutil do autor, é o que talvez poderíamos chamar de uma espécie de "efeito-antífrase". Pois evidentemente vem a ser uma modalidade criminal totalmente inédita, sem elo com qualquer outra, e que, como é de se esperar, irá driblando inúmeras leis intra e extranacionais e efetivando, nos países limítrofes, o guarnecimento militar dos cercos fronteiriços com este território em desespero crescente. O desespero da espera em que as pessoas buscam por aquilo que se descreverá como uma "eutanásia suave" de seus parentes. O ph do nome próprio "Máphia" vai arquear, curvar, o sentido deste

²³ SARAMAGO, José, *As Intermittências da Morte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.50.

referente ao passado, talvez até eruditizando-o um pouco, tornando-o antigo, ao mesmo tempo em que modela uma nova plástica de palavra, um novo nome. Há um efeito arqueológico, digamos assim, neste ph, e, no entanto, também há a formulação de um neologismo. Condiz com a Máfia, porém, diferente da Máfia siciliana, por exemplo, ou de qualquer outra organização secreta e criminosa que se pretenda mafiosa, temos então uma "Máphia", uma modalidade ilimitadamente "original", nos dois sentidos da palavra original: como relativo à origem, gênese, e também como novidade, singularidade. A "Máphia", assim, é um nome próprio que, nesta literatura, se torna mais primitivo, quando historicamente é posterior à Máfia. A "Máphia" de Saramago está como um nome próprio que surge depois de si mesmo (Máfia), diferindo de sua forma "clássica", mas, de algum modo, também remete ao mais antigo, ao antes de si, aos tempos do ph, aos tempos ainda mais sérios e respeitosos que são os tempos originários da questão da própria morte.

Essa corporação criminosa que advém, não dos novos paradigmas da vida, mas dos problemas da morte (a velha gorda de Proust?), portanto "maphiosa", vai crescendo paulatinamente com o problema dos semi-mortos, uma espécie de zumbis sofredores que continuam precisando dos serviços da morte. Deste modo, essa Máphia, mediadora ilícita da vida e da morte, se associa às agências funerárias, à medicina, às administrações municipais e à vários outros setores, driblando a verdade cada vez mais, por exemplo ao registrarem os mortos como suicidas nas certidões de óbitos. Este esmeramento contínuo da "Máphia" vai agudando, por seu lado, um tempo de espera e expectativas políticas incomuns por um possível golpe militar, quem sabe uma invasão dos países limítrofes, ou uma mudança para o regime republicano: afinal se se tem um rei que não morre, então igualmente não há regime de monarquia que possa ser legítimo. "Senhor se não voltarmos a morrer, não temos futuro"²⁴.

Enfim, a idéia saramaguiana de uma morte intermitente, uma morte que se estabiliza para os homens de um dado país, vai mexer com toda uma gama de setores interiores e exteriores àquele território nacional, levando a uma crise, que não se pode inclusive chamar de crise - uma vez que desponta de um problema desdobrável também como solução para uma das clássicas utopias humanas que é a permanência eterna da vida. O que ocorrerá no sentido conceitual de nação, notado neste romance, será justamente a sustentação do que poderíamos descrever como "o paradoxo da imortalidade", quer seja, a imortalidade da nação não se faz mais na morte dos seus filhos, mas na morte desta morte, a morte suspensa, as intermitências da morte. Não há guerra, não há luta, nem migração, há apenas paz, para sempre a não-morte,

²⁴ SARAMAGO, José, *As Intermittências da Morte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.86.

estagnação, inércia, ali está a própria catástrofe. Isto não é contraditório? Evidentemente parece ser o que Saramago expõe a partir das penúrias econômicas, demográficas, sociais, políticas, filosóficas, etc, naquele reino. Significa que ao mesmo tempo tem-se o desejo e o desprezo da imortalidade, exatamente o paradoxo que é exposto da contradição das expressões dos personagens habitantes naquele estranho país - dirá um deles, por exemplo: "o que eles têm é inveja que nossa pátria não se morra, por isso querem invadir e ocupar o território para não morrerem também"²⁵. A situação em que o personagem diz isso está quando se observam as operações de segurança dos países limítrofes, cujas tropas estão armadas até os dentes, guarnecendo as fronteiras.

A INEFICÁCIA DA PALAVRA

Interessante como, diante de um tema aparentemente tão sério, Saramago parece despontar, no mesmo nível, com um irônico humor. Podemos afirmar, correndo certo risco, que com mais graciosidade que em seus outros livros. Talvez precisamente pelo contraste em abarcar um tema como o é o da morte, de um modo tão espirituoso, como é não raro o seu estilo, bem como, abarcar uma idéia ficcional de tamanha intensidade (todo um país onde as pessoas não morrem) de uma maneira tão leve e, mesmo assim, não deixando de ponderar as questões de abrangência política que a idéia suscitara.

Pouco a pouco, Saramago vai "desprotagonizando" o país como um todo, que até agora parecia ser o foco geral da atenção no tema das intermitências da morte. Vai, assim, passar a um tema filosófico a respeito da morte e suas metamorfoses (onde aparece a metáfora que adiante voltará a utilizar brilhantemente: a da "borboleta"). Este tema culmina na conversa com o "espírito das águas da filosofia" que paira num aquário, em dialética com o aprendiz a respeito da morte universal, dos vários tãtatos e assim por diante.

parece que não vês que as palavras são rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas, nunca saberás como são as cousas, nem sequer os nomes são na realidade os seus, porque os nomes que lhes desses não são mais do que isso, os nomes que lhes desses²⁶

Nas falas mais filosóficas entre muitos personagens da literatura de Saramago subsiste uma velha tendência de apontar o tema da ineficácia da palavra. Deixa margem a uma

²⁵ Id. Ibid., p.63.

²⁶ Id. Ibid., p.72.

inclinação retórica e metalingüística, despontada como espirais frequentes que se principiam e se acalmam, voltando, depois, a ordem dos fatos narrativos. É como se, de repente, tocados pela lucidez do drama dos encontros ou desencontros que vão passando, os personagens ficassem encantados pela inércia da linguagem que, por sua vez, os formula, coisa assim, e surge a divisão persistente entre os rótulos e as coisas, o significante e o significado, o interesse circular pela superfície nominal que se pega às coisas reais, nomeadas. Quando não, os protagonistas dialogam acerca da morte²⁷. No entanto, principalmente ocorre um fetiche pelo extravasamento que o significado real sempre operaria sobre o significante, o nome próprio, com seu objetivo de representação ideal das verdades, e a irredutibilidade do mundo frente à linguagem humana.

Desde seus mais antigos romances, em *Memorial do Convento*²⁸, por exemplo, abundam certas dissertações sobre a relação do nome próprio e a ineficácia de sua presença evocativa ou representacional, na narrativa. "[...] *quem sabe que outros nomes teria e todos verdadeiros, porque deveria de ser um direito do homem escolher o seu próprio nome e mudá-lo cem vezes ao dia, um nome não é nada [...]*" (p.50). Em outro momento, lemos, "[...] *não sabemos que nome tem, nem adiantaria nada ir à história lá perguntar-lhe [...]*" (p.251). Ou ainda "[...] *Ainda não chegou o Gabriel, imagine-se, há tantos anos que conhecemos o moço e só agora lhe ouvimos o nome, foi preciso ter-se feito um homem [...]*" (p.266). Em *Levantado do Chão*²⁹, consta, por exemplo, uma suspeita: "[...] *Há quem defenda que sem o nome que temos não saberíamos o que somos [...]*" (p.208). É como se houvesse um desprezo pelo nome próprio, sua função referencial, sua impotência, sua tensão ambiciosa e ilusória sobre os seres e as coisas, que se apresenta justamente na abundância insistente de sua evocação temática, o nome próprio não é nada. Em *Ensaio Sobre a Cegueira*³⁰, um de seus mais famosos, o autor continua com esta marca, mas parece estar mais decidido ainda, ele afirma "[...] *os nomes, que importa os nomes [...]*" (p.65). Diz também, em outro momento, "[...] *O inominável existe, esse é o seu nome, nada mais [...]*" (p.179). Também dirá uma personagem "[...] *Os cegos não precisam de nomes, eu sou essa voz que tenho [...]*" (p.275), ou, antes, "[...] *para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece o outro cão, ou se*

²⁷ Em entrevista a Juan Arias, em Barcelona, Saramago responde: "[...] *Porque es de la muerte de lo que siempre tenemos que hablar. La gente se muere, pero tratamos de ella como si fuera un episodio más de la vida, la banalizamos, y no debería de ser así. [...]*" (ARIAS, Juan. *José Saramago: el amor posible*, 1. ed. Barcelona: Planeta 1998, p.80). Nessa afirmação, Saramago parece até ter lido, ou inspirado-se, em Benjamin ou Foucault, ao reivindicar aquele tempo clássico onde não se banalizava a morte com as estratégias de silêncio operadas a partir, essencialmente, do final do séc. XVIII. Temos sempre que falar da morte, fazê-la falar, para não a banalizar, não nos banalizarmos em vida, retirá-la da esfera do inominável, retirar o moribundo das margens silenciosas, narrar a morte, a noite, e deixá-la viver, morte narradora, escritora.

²⁸ SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, 24. ed, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

²⁹ SARAMAGO, José. *Levantado do chão*, 7 ed, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

³⁰ SARAMAGO, José. *Ensaio Sobre a Cegueira*, São Paulo: Cia das Letras, 1995.

lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhe foram postos [...]" (p.64). Ou ainda temos, no mesmo livro, uma frase que ficou famosa, também em entrevistas, "*[...] Dentro de nós há alguma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos [...]"* (p.262).

Porém este é um dado que ocorreu com menor freqüência em *As Intermittências da Morte*, comparativamente a outros escritos seus. Ou, ao menos aqui, estes declives de percepção associado aos velhos esquemas de suspeita do nome próprio poderiam ser analisados como mais "funcionais". Dão-se como pequenos redemoinhos de diálogos que parecem possuir, não raro, uma função de puxar a outras etapas narrativas - hipótese que proporia talvez um estudo mais avançado da estilística saramaguiana e sua fixação pelo nome próprio. Eis que tais diálogos servirão de gancho estilístico, no romance, para uma outra etapa narrativa, a segunda parte onde a morte é a protagonista da história, e que vai se tornando progressivamente cada vez mais "humana" a ponto de se vestir de mulher, a "rapariga dos óculos escuros", o que remete e dialoga imediatamente com aquela protagonista de *Ensaio Sobre a Cegueira*.

A partir do capítulo principiado na página 87, quando o diretor geral da televisão lê a carta da morte sobre o retorno de suas atividade à meia-noite, uma outra história, um outro conflito, começa a aparecer, há um primeiro contato com a escritura da morte, num sobrescrito de cor violeta. A polarização deste outro conflito, extremamente curioso, é a fundação do nome próprio da morte, a autoria da morte, ou o nome da morte como nome de escritor, escritora de cartas, por assim dizer. A morte é uma escritora, enfim, agora é ela quem lida com a questão dos nomes e das coisas, das representações e das vidas. A ela compete, de agora em diante, os mistérios das palavras. Porém, ela assina de seu modo, com a inicial minúscula.

O primeiro-ministro pegou na folha de papel, passou-lhe os olhos sem ler e disse, É curioso, a letra inicial da assinatura deveria ser maiúscula, e é minúscula, Também estranhei, escrever um nome com minúscula é anormal, Diga-me se vê algo de normal em toda esta história que temos andado a viver, Realmente, nada.³¹

As palavras, o anormal do sacrifício, "muito mais que uma hecatombe" (frase que inaugura outro capítulo)... Além da assinatura, a própria escritura da morte só pode ser de um performativo caótico. O romance fica, passo a passo, mais humorado à medida que os manuscritos da "m"orte, suas cartas, vão sendo expostas, reproduzidas, pelas primeiras páginas dos jornais daquele país. O que causa polêmica é que não se pode afirmar que a morte

³¹ SARAMAGO, José, *As Intermittências da Morte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 94.

seja uma boa escritora, não se dota de um *bien-écrire*, não escreve dentro das conjugações verbais corretas, conforme manda a boa sintaxe e a gramática normativa daquela língua. "Segundo a opinião autorizada de um gramático consultado pelo jornal, a morte, simplesmente, não dominava nem sequer os primeiros rudimentos da arte de escrever"³². Um dos jornais, sob o instinto de facilitar gramaticalmente a recepção de seus leitores, passa a reproduzir o manuscrito da morte de modo corrigido, descaradamente alterado, e, não esquecendo, obviamente como quer a ironia saramaguiana, de retificar o nome próprio daquela escritora, para "M"orte, agora sim, com iniciais maiúsculas. A caligrafia também é analisada e um gramático chega até mesmo ao ponto da indignação:

Logo a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, parece que se uniram ali todos os modos conhecidos, possíveis e aberrantes de traçar as letras do alfabeto latino, como se cada uma delas tivesse sido escrita por uma pessoa diferente, mas isso ainda se perdoaria, ainda poderia ser tomado como defeito menor à vista da sintaxe caótica, da ausência de pontos finais, do não uso de parêntesis absolutamente necessários, da eliminação obsessiva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula, que, imagine-se, chega a ser omitida na própria assinatura da carta e substituída pela minúscula correspondente. Uma vergonha, uma provocação, continuava o gramático, e perguntava, Se a morte, que teve o impagável privilégio de assistir no passado aos maiores gênios da literatura, escreve dessa maneira, como não o farão amanhã as nossas crianças se lhes dá para imitar semelhante monstruosidade filológica, a pretexto de que, andando a morte por cá há tanto tempo, deverá saber tudo de todos os ramos do conhecimento.³³

Mas, a morte escreve assim, dentro deste hibridismo moribundo, e assina seu nome próprio em iniciais minúsculas, não por senso de provocação, por uma diabólica maldade contra os gramáticos, ou por simplesmente não saber escrever adequadamente. É que ela assim quer por não ser propriamente a Morte, ou seja, houve ou há uma outra entidade supostamente nomeada como Morte, a que não deveria ser confundida com esta escritora de agora. Ela mesma, naquele dia, enviará prontamente outra carta à redação daquele jornal exigindo que publicassem o seu nome próprio em iniciais minúsculas, como queria, e não ousassem alterar: "senhor diretor, escrevia, eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma outra cousa que os senhores nem por sombras lhes pode passar a cabeça o que seja (...)"³⁴. Aliás, descreve-se ainda uma série de mistérios grafológicos desvendados por um especialista profissional que se dedicara a estudar minuciosamente a grafia da morte,

³² Id. Ibid. p. 111.

³³ Id. Ibid., p.111

³⁴ Id. Ibid., p. 112.

chegando a estranhas conclusões sobre a *persona* do escritor daqueles manuscritos. O verdadeiro escritor, que assinava como nome próprio a palavra morte, somente poderia ser "uma serial killer, uma assassina em série"³⁵, e mais ainda, uma pessoa, uma mulher, que estava morta. A única coisa que o empirismo das análises grafológicas daqueles escritos não explicava era "(...) como, estando ela morta, e toda feita de ossos, fosse capaz de matar. E, sobretudo, que escrevesse cartas (...)"³⁶.

Logo, todos os habitantes daquele sítio são tomados pelo desespero ao receberem as seguidas cartas da morte, o sobrescrito violeta. Irá começando, assim, naquele país, uma espécie de tentativa de identificação policial da imagem da morte, para que se possa caçá-la. Uma guerra contra a morte acaba sendo uma guerra contra o espelho.

GOZO E ASSINATURA

O gozo da morte é o gozo da caçadora, ela atinge o coração do destino de cada um com suas cartas, como flechas do sacrifício. Mas desta vez, configura-se uma operação de "caça-à-morte". Um dia do caçador outro da caça. A morte é, interessantemente, como caçadora, colocada na posição alegórica do anjo da Morte, o anjo noturno, aquele ser neutro que irá mediar a relação do fatal com o sujeito moribundo. Receber uma carta de cor violeta - uma cor talvez de sangue, porém eufemizada, diluída no azul, cor com que na igreja católica simboliza-se a paixão e o sofrimento antes da ressurreição - significa tornar-se, de imediato, um excluído, o imoralizado, mas também o moribundo, o imoral (como explicou Certeau). Entretanto, agora, o moribundo que realmente morrerá, e não o moribundo que se prolonga para sempre, o da primeira parte da narrativa, mesclado ao vagabundo, causando a primeira desordem no Estado e suas institucionalidades. A morte, nesta imagem do anjo (o mediador), sob um lençol branco, a escritora, a correspondente, a mensageira da Morte, a "outra", a morte como fatalidade na imagem do carteiro, enfim, condiz com a noção filosófica do fim como o próprio mediador. Ou melhor, não temos uma morte que é o fim, a ruptura, a transgressão, mas sim, uma morte "anterior", como responsável em mediar o fim ao sujeito, a consciência da descontinuidade, uma morte própria da experiência do gozo, do erotismo. (O que torna totalmente coeso o final do romance, quando se entrega ao violoncelista, à dança da morte como erotismo.)

³⁵ id. Ibid. p. 114.

³⁶ Id. Ibid. p., 114.



Fig. 24. "A Dance of Death" by Michael Wolgemut

Não é, também, a morte do sacrifício final, a morte do grito, da fuga, mas sim aquela própria da música triste e do silêncio do moribundo, a espera desesperada, o violoncelo, a experiência de um princípio mesclado de potência e impotência, perplexidade e perturbação. A morte, em inicial minúscula, é o momento supremo, ela está no saber-se morrer, como dirá Bataille mais ligado ao erotismo, "nesse momento de profundo silêncio - nesse momento de morte"³⁷.

"Imagine-se a perturbação, o desconcerto, a perplexidade daquele que ia para o seu trabalho e viu de repente saltar-lhe ao caminho a morte na figura de um carteiro que nunca o tocará duas vezes"³⁸.

A ilusão da continuidade é ferida a cada uma das cartas da caçadora. A morte não, pois, a própria Morte como ruptura fatal, ela é a filha-da-Morte, assim digamos, ela: a escritora e o carteiro, a serviçal da tão temida Morte (ou de Deus) e, ao mesmo tempo, sua face, sua personificação mítica, redigindo e entregando as comunicações individuais, as intimações, os convites irrecusáveis do indesejado momento supremo, o da descontinuidade total, o momento do Fim. A assinatura em inicial minúscula de seu nome próprio de autora é "o seu certificado de origem"³⁹, uma espécie de selo comprobatório da procedência anormal e da verossimilhança do comunicado, o que nos remeteria, de algum modo, outra vez à Foucault e seus estudos do estatuto funcional do nome próprio de autor. Mas não nos deteremos

³⁷ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, trad. Cláudia Fares, São Paulo: ARX, 2004, p. 434.

³⁸ SARAMAGO, José, *As Intermittências da Morte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 125.

³⁹ Id. Ibid. p.125.

novamente nisto, pois já foi explicado em outro capítulo. Tendo em conta esses infortúnios que a caracterizam, os jornalistas, então, voltam a atacá-la, criativamente apelando para vários outros nomes blasfematórios, todos em iniciais minúsculas, como por exemplo, a "imperatriz, cruel, tirana, malvada, sanguinária, vampira, imperatriz do mal, drácula de saias, inimiga do gênero humano, desleal, assassina, traidora, *serial killer* outra vez, e houve até um semanário, dos humorísticos, que, espremendo o mais que pôde o espírito sarcástico dos seus criativos, conseguiu chamá-la filha-da-puta"(p.126). Outra vez a "filha", a mandada: a filha-da-puta, a filha-da-Morte, por isso sucede em inicial minúscula.

O ANJO NOTURNO

O nome próprio em inicial minúscula é o nome errado, errante, monstruoso. Ela é o monstro. Novamente o monstro para quem os seres sucumbem, ao qual entregam a alma e se sacrificam em seu nome, nome indigno. Por outro lado, Saramago manifesta, implicitamente, que não há nenhuma perspectiva de salvação para a "pessoa" da morte, o "anjo noturno", se assim a podemos chamar. A morte parecia ainda mais "filha-da-puta", causando a desordem, o *caos*, a prorrogação do fim, em todo aquele país, quando provocara a catástrofe, o pesadelo, de uma sucessão crescente de moribundos sem limites. Prolongava-se ainda mais um pesadelo quando na forma de um sonho de vida infinita. A presença das cartas da morte a tornam objeto digno de blasfêmia, quando, sabidamente, a ausência da morte fora ainda pior, situação onde a doce utopia equivalia ao próprio pesadelo.

É que todos parecem mergulhados no problema de uma espera desesperada, de aridez inerte, qual a definida na poesia de Oliverio Girondo, "Espera": "*...sin importarme nada?/ no saber qué esperaba:!/siempre haberlo ignorado!;/cada vez más resuelto a prolongar la espera,/ y a esperar,/ y esperar,/ y seguir esperando/ con tal de no acercarme/ a la aridez inerte,/ a la desesperanza/ de no esperar ya nada;/ de no poder, siquiera,/ continuar esperando.*" Lembremos que Soren Aabye Kierkegaard, dirá em O Desespero Humano: "O homem desesperado não faz portanto mais do que construir castelos no ar e debater-se sempre contra moinhos de vento", e essa vem a ser a situação dos personagens ali, em Intermitências da Morte, debatendo-se contra moinhos de vento.

O moinho: aquilo que gira com o vento, onde os castelos aéreos habitam. O senso de uma fuga desesperante. Um elo entre o vento e a terra. Debater-se contra um nada que circula, desesperado, entre edifícios sem "base", ou seja, construindo castelos no ar, aí está a condição

original (basilar) ao se pensar o ser: guiado por um "anjo torto", um violoncelo, por assim dizer, que o define, o desenha, eternamente, em espirais do moinho.

Alberto Girri⁴⁰ diz o seguinte num verso de 1947 (primeiros anos de sua poesia): "la eternidade es conservar el ángel de los orígenes"⁴¹. Esse verso é interessante, pois, a princípio, traz a tona a instigante metáfora do anjo, e vimos que também Saramago une de algum modo a morte a essa figura do anjo. Mas também nos remete, precisamente, a uma das leituras (talvez freqüentes) de Girri: o filósofo Soren Aabye Kierkegaard. Veja-se que a filosofia de Kierkegaard passa por um esquema que não crê na possibilidade estável de um *cogito ergo sum*, e, portanto, existir não implicaria em pensar, e debruçar-se sobre o pensamento da existência, *sub specie aeterni*, significa tão-somente um esforço em direção ao anulamento do ser⁴². Ou seja, o *logos* não pode jamais chegar às origens como um instrumental capaz de materializar o ser, pois a noção de "eternidade" está ligada meramente com a conservação de um entre-lugar que vela as origens, "o anjo". Mas, além disso, o verso de Girri parece ainda mais vertiginoso, pois então a eternidade nada mais define-se que a contraditória tentativa de conservação de uma imaterialidade original ("ángel de los orígenes"). O infinito seria, portanto, um princípio ambivalente entre a busca e a origem (dois vazios), o desejo de um longo buscar tautológico que se dá numa circularidade desesperada. Vale lembrar Levinás, para quem o infinito não é uma *sophia* - como para Descartes - mas é um Desejo⁴³. Sendo um Desejo, a noção de infinito pulsa como desesperança, o desespero inextinguível da impossibilidade da esperança do próprio fim, próximo ao que Kierkegaard chama, em seus últimos trabalhos, de "doença mortal".

⁴⁰ "[...]La revista *A Partir de Cero* significó un redescubrimiento del surrealismo que ya había sido dado a conocer en la Argentina por Aldo Pellegrini años atrás. Alberto Girri fue uno de los poetas que mejor supo adaptar los procedimientos surrealistas y extenderlos para poder expresar su visión interior [...]" FRANCO, Jean. "Poesía posterior al modernismo" in *Historia de la literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ariel, p.325.

⁴¹ GIRRI, Alberto. "El Agradecido" in *Obra Poética I*, Buenos Aires: Corregidor, 1977, p. 51.

⁴² "[...]Según Kierkegaard, existir no implica pensar; en el sentido de existencia de Kierkegaard se rechazaría el famoso dicho de Descartes: *Cogito ergo sum*, pienso luego existo. La persona que piensa es precisamente la que abstrae de su propia existencia. Como dice Kierkegaard: 'pensar la existencia *sub specie aeterni* y en términos abstractos es realmente anularla, y el mérito del procedimiento es igual al sonado mérito de la abolición del principio de contradicción.' Y en otro lugar dice: '¿Qué es el pensamiento abstracto? Es un pensamiento sin pensador.' Existir es ser subjetivo. Lo objetivo es lo universal, aquello cuya validez es independiente de la existencia individual. Ser objetivo es, por tanto, abrogar la existencia del individuo. Ser subjetivo es ser uno mismo, o más bien, es afirmarse a sí mismo. No se es sólo lo que se es; por decirlo así, cada uno se acepta a sí mismo, cada uno se responsabiliza de sí mismo; por decirlo así, cada se ha de escoger a sí mismo, y, al hacer esto, cargar sus culpas sobre sí mismo. Esta culpa no puede disminuirse con el arrepentimiento, ha de ser aceptada como condición para la existencia misma [...]"*HARTNACK, Justus. "Filosofía Posterior a Hegel" in *Breve História de la Filosofía*, Cátedra, Colección Teorema, Madrid, 1996, p. 237.

⁴³ "[...]En Descartes, la idea del Infinito sigue siendo una idea teórica, una contemplación, un saber. Pienso, en lo que a mí concierne, que la relación con el Infinito no es un saber, sino un Deseo. He intentado describir la diferencia entre el Deseo y la necesidad por echo de que el Deseo no puede ser satisfecho; que el Deseo, de alguna manera, se alimenta de sus propias hambres y aumenta con su satisfacción; que el Deseo es como un pensamiento que piensa más de lo que piensa. Estructura paradójica, sin duda, pero que no lo es más que esa presencia del Infinito en un acto finito [...]" LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Madrid: Gráficas Rógar, 2000, p. 78.

Estar mortalmente doente é não poder morrer, mas neste caso a vida não permite esperança, e a desesperança é a impossibilidade da última esperança, a impossibilidade de morrer⁴⁴

Sendo um Desejo, um anjo das origens, a eternidade é algo sem concessões, "descarnada" de si mesma por uma tautologia arraigada numa conservação daquilo que não se pode conservar, o anjo, a imaterialidade de uma origem. Tendo em conta que para Kierkegaard o *desespero* não é uma exceção do estado humano, e sim uma constante condição do ser. Mas, também, como diria Drummond, em suas origens:

Quando nasci, um anjo torto
desse que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

Esses três primeiros versos do "Poema de sete faces", publicado no seu primeiro livro, "Alguma Poesia", em que o anjo torto, na sombra, define o ser *gauche*, lembram a desesperação borgeana "Soy El Que Soy". Ou seja, são também um recurso tautológico⁴⁵ usado pela voz que confia na origem, está sob o zelo de uma luz original, mas se coloca, igualmente, como uma sombra que se volta, converte, uma sombra que projeta o corpo, podemos assim pensar, ao invés de ser projetada, pela luz contra o corpo. Quer dizer: a morte suspensa, um anjo obscuro, que ao mesmo tempo está na luz e na sombra, mas em detrimento de uma função mediadora entre os dois pólos, e que, deste modo, faz nascer uma circularidade viciosa, uma necessidade de fuga, uma fuga que já nasce instaurada na fala de um ser *gauche* e, simultaneamente, faz nascê-lo. O anjo torto que define e guia o destino *gauche* ao longo do "mundo, vasto mundo", foi publicado por Drummond exatamente no mesmo ano em que se rodava, na Alemanha, o dramático filme, sob direção de Josef von Stenberg: *Der Blaue Engel* ("O anjo azul"). E já nos desculpamos por tantas fugas, driblando a Saramago, neste fim de tese, porém justamente pressentido uma morte com insistência adiando-se, talvez uma carta violeta vem chegando...

⁴⁴ KIERKEGAARD, Soren Aabye. "O desespero humano" in *Os Pensadores*, trad. Carlos Drifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro, São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.199.

⁴⁵ No artigo "Borges, poeta circular", o crítico argentino Saul Yurkievich analisa as fixações obsessivas e tautologias de Borges e explica que ele "[...] comienza su actividade de escritor componiendo poemas; luego abandona temporariamente la poesía y la retoma en edad madura, para confirmarnos que la suya, al igual que toda existencia humana, está fundamentalmente hecha de repeticiones, regida por el cíclico retorno: 'Esta tautologias (y otras que callo) son mi vida entera. Naturalmente, se repiten sin precición; hay diferencias de énfasis, de temperatura, de luz, de estado fisiológico general'. [...]" YURKIEVICH, Saul. *Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana*. Barcelona: Barral Editores, 1978, p.119.



Fig. 25. Dietrich interpreta a dançarina Lola Lola, no cabaré Anjo Azul, clássico de Sternberg, de 1930.

Nesse clássico, que, em 1930, projetou Marlene Dietrich ao estrelato hollywoodiano, o tradicional professor (fascinado talvez pela calcinha *preta* - o obscuro - que a dançarina arruma entre as cintas-liga, na penumbra do cabaré "O Anjo Azul") abandona seu mundo pequeno-burguês, iluminado pelas janelas aprazíveis da sala de aula, e casa-se com ela, a dançarina do cabaré. Entretanto, permanece sendo chamado pomposamente de "Professor" e, no ritual de comemoração desse casamento, é levado pelas circunstâncias (criadas por um mágico que tira ovos do seu nariz) a imitar um ridículo galo. Essa *mimése* do galo compõe-se de palavras que não levam a nada a não ser ao próprio levar... É como se a voz dramática por *Lola Lola* gritasse "Soy El Que Soy"... a mesma voz remetida pelo desenho desrespeitoso do professor apaixonado flutuando angelical, tocando uma harpa de onde saía o nome, infinitamente, Lola Lola... O personagem volta a imitar o galo quando, em total estado de desespero, vê-se transformado no palhaço do cabaré, o galo traído e humilhado, o palhaço que vende os postais eróticos da esposa, tão serializados quanto o nome Lola Lola que estampava o desenho no quadro negro. O professor que seguia o "anjo azul" (mediador entre a Luz e os homens), de súbito, percebe que circula na ambivalência claro/escuro, o anjo obscuro, o palhaço de Lola Lola. "Soy El Que Soy" canta o galo. Chegar a um "eu sou", como ensina Derrida, é ainda repetir um "eu sigo".

"[...] Dire qu'il n' y a rien avant la répétition (sinon de la répétition), que la répétition est première, c'est dire encore et toujours la *différence* originaire, ou *l'archi-écriture*. Ce redoublement ou dédoublement paradoxal de l'origine est la thèse ontologique fondamentale de la philosophie de Derrida [...]"⁴⁶

⁴⁶ RAMOND, Charles. "Répétition" in *Le vocabulaire de Derrida*. Paris: Ellipses, 2001, p.60.

Neste sentido, como disse Blanchot, toda palavra precipita uma fuga, é não mais que "de fuga" e, assim, não há nunca uma correspondência entre o desejado e o resultado que obtemos pelo processo da linguagem, pois a palavra *foge daquele que fala e o leva a fugir mais depressa do que está fugindo...* E diante desta "*différance* originaire", captamos apenas o anjo noturno das origens, pois o pensamento (nesse desespero de estar-se em busca) é um eterno re-voltar-se. Ou melhor, o anjo anuncia desta vez que "nada es verdaderamente digno de ser salvado", como diz Girri quando justamente explana, em suas *Prosas*, sobre a leitura do livro de Luiz Heinrich Mann (irmão de Thoman Mann), romance que inspirou o filme *O Anjo Azul*.

En el momento idealmente adecuado, leí *El ángel azul*, las desgracias del viejo profesor Basura, enamorado de la linda Rosa Froelich. Había allí una perspectiva que no podía desaprovechar. Un buen disfraz bastaría, pues disfrazarse es la mejor trampa contra el tiempo. Ya se sabe, cada vez que deseamos algo que el tiempo quizá nos há de dar, ese deseo no es fiel, tuerce fatalmente el objetivo propuesto. Nunca habrá correspondencia entre lo deseado y sus resultados. Reconocemos el tiempo por sus efectos exteriores y las variantes que en cada circunstancia introduce. Si somos capaces de copiar bien esos aspectos, la realidad elegida estará a nuestra disposición. Otra cosa importante, y desconsoladora, es la intuición de que nada es verdaderamente digno de ser salvado. Pocas veces saben nuestros pensamientos lo que buscan, y nunca nos sirven para ver más allá de las narices. en vez de dejarse vivir en un continuo y muy aburrido juego de causas y efectos, de edades y fisiología, de respetabilidad y taras y confusos sueños, lo más sensato es tomar, elegir una vida ya hecha, inventada o no, y repetirla con el goce inigualado de saber de antemano lo que sucederá. Contra la opinión corriente entre los que fingen predicciones y fantasías, hay que tratar de que lo imprevisto parezca natural. Para mí, entre un suceder que se está realizando, la elección no era dudosa. En cuanto al hecho de que tomara como modelo de acción futura la historia de *el ángel azul*, y no otra, carece de importancia.⁴⁷

A poesia de Girri é adjetivada por Aldo Pellegrini como "poesia sin concesiones, descarnada, acre y penetrante (...)", e por Enrique Pezzoni de "aterrador equilibrio entre dos vacios (...)"⁴⁸. Portanto retorna-se, torneia-se, à imaterialidade, um equilíbrio entre dois vazios, eis a tautologia intangível que Girri conservará...

collar vergonzoso de palabras,/ fechas lanzadas hacia prostituciones/ y engaños/ y uniones criminales,/ y bien dotados hechizos para tranquilizar a los poetas, conservémoslo también⁴⁹

⁴⁷ GIRRI, Alberto. "La máquina de café express" in *Prosas*, Caracas: Monte Ávila Editores C. A., 1977, pp.90-91.

⁴⁸ Ver contra capa do livro... GIRRI, Alberto. *Obra Poética I*, Buenos Aires: Corregidor, 1977

⁴⁹ Versos finais do poema "El Agradecido". GIRRI, Alberto. *Obra Poética I*, Buenos Aires: Corregidor, 1977

A palavra é desprestigiada por Girri que a define como colar vergonhoso, o adereço da prostituta (Lola Lola), o fruto da violência enganosa, bem dotados do feitiço que tranqüiliza, mas deve ser conservada também. O engano a ser conservado, o colar que volta a prender-se, que vira um círculo suplementar em torno do pescoço impuro, torna luminoso o obscuro (voltamos à sentença "Soy El Que Soy", uma conformação). Girri fala o seguinte numa entrevista:

La palabra está desprestigiada, pero es inevitable: los hombres son conformistas, por mucho que se quieren dorar la píldora. Mi suerte es otra; haber atravesado las tres cuartas partes de la vida sin lamentar ni exaltar demasiado lo que hice o lo que no hice; haber entendido desde muy joven la higiene de librarse de necesidades superfluas, haber aceptado, como le gustaba proclamar Marcel Duchamp, que todo es tautología, una repetición de las premisas: tautología el arte, la religión, la metafísica.⁵⁰

Quando Girri remete a Duchamp é preciso lembrar o que o artista declarou sobre o seu "portagarrafas": 'Existe, yo lo encontré y ese es su único modo de existencia'⁵¹. Essa defesa tautológica (isto = isto) foi uma declaração importante que, de certo modo, dizia que o artista plástico podia, para além de dispor sua obra num lugar, sair do perfil de um mediador (anjo) entre a verdade (Luz) e o expectador (obscuro), e assim desafiava o abrigo do museu, das salas de exposições, apontava uma política de relações de poder preexistente no espaço de contato entre o infinito, os anjos e os seres mortais. Alegava, deste modo, que a obra era obra porque foi possível a achar, a *arremessar* para seu modo de ser, e entrava em cena a questão de não apenas o que afinal de contas vinha a ser uma obra, mas, justamente, o "modo de ser", a "ética de ser". É preciso entender que tal tautologia duchampiana é uma maneira de obscurecer a luminosidade de uma noção canônica de "obra", fazer conviver o obscuro com o luminoso, subverter o mito que nos conduz a um julgar sobre..., uma maneira de excluir o anjo do reino comunicativo, do elo das luzes ("hay un animal invisible, y acaso diáfano", diz Borges). E essa tautologia é uma delicada ambivalência que não condiz meramente com o solipsismo no rumo fugaz de uma topoanálise fenomenológica, como já dissemos atrás. Estamos diante de um grau neutral. De modo geral, em Saramago, também ocorre justamente esse interesse-moinho sobre a importância do nome próprio das coisas ante as próprias coisas. É uma indefinida questão que se vê em certas de suas personagens, estas que repentinamente

⁵⁰ GIRRI, Alberto. *Cuestiones y razones*. Editorial Fraterna, 1987

⁵¹ Cualquier objeto, cualquier individuo, cualquier situación es hoy una especie de *ready-made* virtual, en la medida en que de cualquiera de ellos podría decirse lo que Duchamp dice de su portabotellas: 'Existe, yo lo encontré y eso es su único modo de existencia'. BAUDRILLARD, Jean. *La Ilusión y la Desilusión Estéticas*, trad. Julieta Fombona, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998, p. 80.

confluem sempre qual a fala de anjos suspensos entre a luz e o obscuro, numa solução discursiva desesperançosa, como se o nome próprio se despregasse do ser para tornar a si mesmo a doença mortal das realidades nomeadas. De algum modo, estamos novamente na terra da desesperança de Kierkegaard: a que é um tropeçar obrigatório para qualquer dos caminhos a seguir. Sucede, deste modo, um desdobramento vertiginoso ao sem fim⁵².

Também Octavio Paz falará sobre os poemas de Alberto Girri e justamente o qualificará na operação de confundir a obscuridade com o luminoso:

...me enriqueció, me abrió nuevas puertas y me mostró que la oscuridad es también luminosa, que la sequedad es también humedad espiritual... La magia, para Girri, es ejercicio espiritual, vía para alcanzar un cierto estado de gracia, un cierto estado de poesía (...)⁵³

Uma obscuridade que também é luminosa, voltamos ao anjo que "se adivina su gracia de ciego". Os anjos são uma classe de criaturas incorpóreas que funcionam como mediações entre as criaturas físicas (finitas) e a própria Luz da eternidade, a Meta-física. Mas o anjo de Girri é, por assim dizer, de um retorno duchampiano, uma dobra avessa sobre si, freqüentemente o "ángel nocturno"⁵⁴, ou seja, o laço luminoso que conserva a graça de uma obscuridade, a do cego. Tal qual a imagem borgeana do animal da dúvida que foge na direção em que fugimos. É impossível não ver o anjo, ele simplesmente aparece. Seu aparecimento aparece.

Girri participava assiduamente de rodas e cafés literários com expoentes como Manuel Mujica Láinez, Silvina Ocampo, todos poetas a quem Borges considerou "superiores" a ele⁵⁵. Vejamos algumas idéias de Girri sobre o campo da poesia:

Pienso que la poesía, además de realizarse en el plano estético y verbal, debe ser básicamente un medio de conocimiento, una forma de indagación de la realidad, un juicio sobre el mundo. A la vez que una impresión de orden estético, lo que el poema enuncia es un juicio de carácter ético. Lo que admiramos, pongamos por caso, en Baudelaire, es, en última instancia, la potencia con que nos da su concepción del mundo, es decir, cómo juzga ese mundo donde vive. El arte de un poeta no es otra

⁵² Novamente citamos a Lévinas: "[...] Lo que podría passar por defecto del infinito es, por el contrario, una característica positiva del infinito - su infinitud misma [...]" LÉVINAS, Emmanuel. "La gloria del testimonio" in *Ética e infinito*, trad. Jesús María Ayuso Díez, Madrid: Gráficas Rógar, 2000, p. 90.

⁵³ Ver contra capa do livro... GIRRI, Alberto. *Obra Poética I*, Buenos Aires: Corregidor, 1977

⁵⁴ Título de uma poesia de Girri. Ver: GIRRI, Alberto in *Obra Poética I*, Buenos Aires: Corregidor, 1977, p. 88.

⁵⁵ "[...] Tenho a convicção que a maioria dos escritores é superior a mim. É a impressão que tenho, embora não de todos. Assim, se penso em Bioy Casares ou em Silvina Ocampo, em Mujica Láinez, em Girri, são evidentemente superiores a mim.[...]" Borges declara isso em 1982. Ver: STORTINI, Carlos R. *O Dicionário de Borges. O Borges oral, o Borges das declarações e das polémicas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986 p.70.

cosa que su conciencia amasada y forjada a través de sus continuas caídas, la presencia permanente del sentimiento de culpa, la lucidez constante ante sus actos, especialmente en el instante en que esos actos son transfigurados estéticamente y expresados en poemas. Sin conciencia ética, el poeta no es más que un rimador, un estafador de palabras y sentimientos, un seductor barato.⁵⁶

Como vemos, Girri associa o sujeito-poeta a uma necessidade de "consciência ética". Essa *ethica* está no pólo oposto à *sedução* barata, e, deste modo, a poesia deve ser vista como uma forma de conhecimento do mundo. Borges, de igual modo, não anula as "obrigações" que sustenta um escritor como cidadão, mas separa a função da escritura como uma outra função, igualmente séria. Entretanto, Girri, em sua fala é distinto de Borges pois não deixa claro a preferência que o escritor deve ter com a produção de sua obra e o receio de uma interferência que sua postura de cidadão pode causar. Borges afirma o seguinte:

A função essencial do escritor é escrever. Deve exercer essa atividade com a maior seriedade possível. É claro que, como cidadão, tem outras obrigações, mas deve se organizar a fim de que elas não interfiram em sua obra. (1981)⁵⁷

Poderíamos, quem sabe, cair no sofisma de deduzir precocemente que, enquanto o ultraísmo borgiano (próprio de uma vontade de fortalecer uma preocupação social sabidamente distinta da escola de Boedo) coloca em grau de importância maior a relação estética entre o escritor e seu texto, Girri, por outro lado, valorizaria a postura do sujeito-poeta cuja consciência ética sobre o mundo se superpõe à estética, ou a utiliza como mera mediação.

Aparentemente, por um lado, Girri, com esse discurso de um "juicio sobre el mundo", pode vir a lembrar a reivindicação sartriana do autor que "transpira" moralmente aquilo que está ao seu entorno. Por outro lado, Girri, mostrando-se muito próximo daquilo que serviu de apoio para os estudos que desencadearam a ontologia fenomenológica sartriana, está longe de uma concepção humanista do mundo que o poeta *sensível* não deve omitir na qualidade de porta-voz cultural. Sartre foi um estudioso da filosofia de Kierkegaard, porém sabe-se que a contribuição kiekegaardiana foi igualmente chave para a construção da hermenêutica heidggeriana, que por sua vez faz, de outro modo, circular toda uma metralhadora pós-histórica de novos pensamentos, vínculos intelectuais que, sustentando uma profunda e nova desesperança com a metafísica, desfamiliarizam a figura do poeta de seu compromisso de representação histórico-cultural. Sem, evidentemente, querer por definitivo buscar uma (ou a)

⁵⁶ MORENO, Cesar Fernandez. "Apendice" in *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesia argentina contemporanea*. Madrid: Aguilar Ediciones, 1967, p.579.

⁵⁷ Ver STORTINI, Carlos R. "Escritor" in *O Dicionário de Borges. O Borges oral, o Borges das declarações e das polémicas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p.70.

"origem" filosófica das questões pós-históricas (o que seria voltar ao esquema histórico mais pueril), pode-se ressaltar a reflexão de Kierkegaard como uma pilha de valores para a direção de todo um jogo hermenêutico mais contemporâneo. Desse modo, existem várias interpretações de Kierkegaard, inclusive para se arriscar em pólos díspares.

Girri, na fala supracitada que toma a questão da sedução, da estética *versus* ética, está, então, pisando muito menos no terreno sartriano que no campo existencial kierkegaardiano operado contra o sistema racionalista de Hegel. Ele remete a Kierkegaard no final da sua idéia:

Una aguda conciencia ética, servida por una intuición estética, son los elementos mediante los cuales la poesía cumple su función en el sentido en que yo la entiendo cuando digo que es una forma de conocimiento. Llevando esta idea a términos más extremos, agregaré que esa es la parte más humana de la poesía porque, como dijera Kierkegaard, si hay algo que enseña al hombre el sentido de riesgo, ese algo es la ética, que enseña a jugarse el todo por el todo.⁵⁸

Buscar resgatar Kierkegaard, nesse sentido da ética, é como avançar crendo que se vai ao original não como uma bala que chega ao alvo, mas como um infinito voltar ao tiro, à busca... Conservar a busca não está tão-somente na impossibilidade da busca da origem, mas, na impossibilidade de buscar a origem da busca, na "desesperança", para retomar um conceito clássico de Kierkegaard⁵⁹. O que pode ser, de certo modo, con(trans)formar-se com uma inevitável e desesperante tautologia. Caberia aqui, também, colocar em cena outro argentino, Oliverio Girondo, cuja poesia "Espera", de *Persuasión de los días*, também conecta-se perfeitamente com o conceito de "desesperança" que aqui estudamos. Vejamos o estilo tautológico de Girondo, prolongando a desesperança e revoltando as palavras, na primeira e na última estrofe:

⁵⁸ Op.cit., p.579.

⁵⁹ Kierkegaard, ao tentar compreender e amparar o que chamava de "universalidade do desespero", comprova que o *desespero* assemelha-se à uma doença (*doença mortal*), entretanto, diferentemente, é sempre uma regra e não uma exceção. "[...] Assim como talvez não haja, dizem os médicos, ninguém completamente são, também se poderia dizer, conhecendo bem o homem, que nem um só existe que esteja isento de desespero. (...) O desespero não é apenas uma dialética outra que uma doença, mas até os seus sintomas todos são dialéticos e é por isso que o vulgo corre o risco de se enganar quando considera alguém como sendo, ou não, um desesperado. Não pode ser, com efeito, significar: que se é, ou ainda: que tendo-o sido, se está salvo dele. Estar confiado e calmo pode significar que o somos: esta calma, esta segurança podem ser o desespero. A ausência de desespero não equivale à ausência dum mal; porque não estar doente não significa que o sejamos, mas não estar desesperado pode ser o próprio indício de que o somos. Nada portanto de idêntica à doença, na qual o mal-estar é a própria doença. Nenhuma analogia. Aqui o próprio mal-estar é dialético. Nunca o ter sentido, eis precisamente o desespero. [...]" KIERKEGAARD, Soren Aabye. "O desespero humano" in *Os Pensadores*, trad. Carlos Drifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro, São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 204.

Esperaba,
 esperaba
 y todavía
 y siempre
 esperando,
 esperando
 con todas las arterias,
 con el sacro,
 el cansancio,
 la esperanza,
 la médula;
 distendido,
 apurando la espera,
 por vocación,
 por vicio,
 sin desmayo,
 ni tregua [...]

!Ah! el hartazgo y el hambre de seguir esperando,
 de no apartar un gesto de esa espera insaciable,
 de vivirla en mis venas,
 y respirar en ella
 la realidad,
 el sueño,
 el olvido,
 el recuerdo;
 sin importarme nada,
 no saber qué esperaba:
 !siempre haberlo ignorado!;
 cada vez más resuelto a prolongar la espera,
 y a esperar,
 y esperar,
 y seguir esperando
 con tal de no acercarme
 a la aridez inerte,
 a la desesperanza
 de no esperar ya nada;
 de no poder, siquiera,
 continuar esperando.⁶⁰

O prolongamento da espera, de um seguir esperando, esperando... meramente esperando um esperar... Esse gerúndio "ando" (que nunca cessa, que nunca deixa de "andar", de pulsar em poesia *con todas las arterias*) tem, igualmente, tudo a ver com a "longa busca" borgeana. Mas Girondo não cria uma filosofia poética, não produz uma relação paradigmática e recíproca entre o homem e o animal, nem mesmo apela ainda para uma nova metáfora do

⁶⁰ GIRONDO, Oliverio. "Espera" in *Obra Completa*. Edição crítica e coordenação de Raúl Antelo, Paris: Colección Archivos (ALLCA XX), 1999, pp.182-183.

anjo (como Girri faz incomparavelmente). A diferença está no fato de que ele faz o leitor "viver", na experiência da leitura, o efeito dessa mesma desesperança. Oliverio Girondo⁶¹: poeta que não figurou tantos "anjos" em seus versos (nem mesmo os desenhava - "em azul" - como a irmã de Borges, Norah Borges) mas que criou, por exemplo, neologismos instigantes como "angelnorahcustodio", ou "arcángelrelâmpago"⁶², ou seja, invenções vocabulares, que se apresentam de modo mestiço (triplas, triviais: angel/norah/custodio...), implicando outros sentidos e remissões, um exercício que acaba (sem desconstituí-la) despurificando, por assim dizer, a palavra "angel"... Arrancando a palavra "angel" de seu isolamento sintático e sua pureza semântica e produzindo, tal como os anjos de Girri, uma certa fusão paradoxal luz/obscuridade. O súbito aparecimento do anjo - esse conhecido mito de que os anjos aparecem subitamente - é, assim, redundado, repotencializado, com a imagem do relâmpago fazendo estender a palavra "arcángelrelâmpago". Entretanto, o nome se torna pesado, uma coisa meio mostra, deixa de ser, de algum modo, aéreo (as asas da leitura se quebram) e passa a estar também ancorado no obscuro, no terreno, no animal estranho... Um princípio ambivalente toma conta da metáfora do anjo.

No poema de Girondo, esse "esperava" inicial, originário, que "continua esperando", no último verso, é como o desenho estilístico de um círculo que se fecha, o colar da tautologia desesperante. Lembremos novamente do professor imitando o galo, desrespeitado fatalmente no desenho do anjo tocando, na harpa, o nome Lola Lola Lola Lola, como esse mesmo colar tautológico em torno do anjo obscuro. O professor humilhado que, em sua roupa escura e serena, sustentava na lapela uma contrastante flor branca (obscuro suspendendo, coabitando, o luminoso) e, depois, como um "seductor barato" (para voltar a Girri) as multiplica num ramalhete para pedir a dançarina em casamento e ser, novamente, frustrado pelas risadas da amada que banalizam o "sério".

A idéia da união, nesse filme, deixa de ser um compromisso infindo, conjugal, um pacto eterno de um rito de união entre dois, conquista de um *status*, e passa, por sua vez, a ser a decadência do metódico, um desejo de afetação social, de incurável alastramento, perfuração, uma "doença mortal". E, principalmente, ao mesmo tempo, o risco de uma desesperada corrida atrás daquilo que justamente essa corrida deixa para trás (no caso do filme: a austeridade, o respeito perdido do professor Rath, a Luz que o cabaré Anjo Azul lhe

⁶¹ Esse nome próprio "Girondo" que Manuel Bandeira chamará, carinhosamente, de "redondo". "[...] Girondo redondo, nada oleoso como gota acomodaticia, pero sí como punta de punzón que fija en la chapa las líneas esenciales des mundo y de la vida [...]" BANDEIRA, Manuel. "Norah y Oliverio" in *A manhá*. Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1943 (trad. Raúl Antelo) in Girondo, O. *Obra Completa*. Edição crítica e coordenação de Raúl Antelo, Paris: Colección Archivos (ALLCA XX), 1999, p.634.

⁶² Id. *ibid.*, p. 275.

obscureceu). O que é a eternidade, novamente com Girri, senão *conservar el ángel de los Orígenes?*... E o professor volta (re-voltado), como um ser degradado, para a escola e senta-se na sua antiga mesa, suas mãos dormentes não se podem desprender da mesa, estão duras, é o fim do filme. A Morte toma aquelas mãos e dança o seu baile paralítico.

Retornamos, desta maneira, por essa "desesperança" que não se detém, a Levinás, no sentido do infinito encarado como um Desejo. Voltamos a Blanchot, pois Lola Lola representa a *palavra que na verdade não fala, mas foge daquele que fala e o leva a fugir mais depressa do que está fugindo*, a "longa busca" borgeana. O professor errante traçou "um círculo onde o amor respira", afasta-se do espaço diurno dos jovens da escola para viver as escuridões do cabaré, mas não deixa de ser o "professor". Torna-se um "servente da noite", mas é o servo do anjo azul que imita um galo, circulando, seguindo em fuga o animal que nos olha e olhamos⁶³ (que "buscamos y que nos busca" como quer Borges) circulando. Circulando no espelho dos olhos escravos do "Ángel Nocturno", a poesia de Girri.

*Canilla del agua más triste,
Grave, errabunda torre,
Te aprestas a caer sobre las bodas,
y un ojo esclavo difunde tu imagen,
Cierra con premura las ventanas. Otro ojo esclavo
Estudia la condición solitaria de los cuerpos
que simulando generosidad
Se despiden del enigma de la pureza.*

*Como un impersonal guante de ladrón
extiendes tu penetrante risa,
Trazas un círculo donde el amor respira,
Y de quienes vivían ignorantes
Al pie de la lámpara hogareña,
Haces dopados sirvientes de la noche,
Arañas homicidas.*

⁶³ "[...] Ela segue, a si mesma, ela se segue. Ela poderia dizer "eu sigo", "eu me sigo". Ao prosseguir assim com alguma consequência, em três tempos, ela descreveria o desenrolar de uma peça em três atos ou em três movimentos de algum concerto silogístico, um deslocamento que se dá *seqüência*, uma seqüência em uma palavra./ Se eu sigo esta seqüência, e tudo no que me preparo a dizer deveria reconduzir à questão de o que "seguir" ou "prosseguir" quer dizer, e "ser depois", e à questão do que faço quando "eu sigo", e digo "eu sou", se eu sigo esta seqüência, aí então me transporto dos "fins do homem", portanto dos confins do homem, à "passagem das fronteiras" entre o homem e o animal. Ao passar as fronteiras ou os fins do homem, chego ao animal: ao animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta de si-mesmo, a esse homem a que Nietzsche dizia, aproximadamente, não sei mais exatamente onde, ser um animal ainda indeterminado, um animal em falta de si-mesmo. Nietzsche diz também na *Genealogia da moral*, no começo da segunda dissertação, que o homem é um animal promotor, pelo que ele entende, sublinhando estas palavras, um animal que pode prometer (*das versprechen darf*). A natureza ter-se-ia dado como tarefa criar, domesticar, "disciplinar" (*heranzüchten*) esse animal de promessas./ Há muito tempo, há tanto tempo, então desde sempre e pelo tempo que resta por vir, nós estaríamos em via de nos entregar à promessa desse animal em falta de si-mesmo./ Há muito tempo, pois./ Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha?! Que animal? O outro./ Frequentemente me pergunto, para ver, *quem sou eu* [...]"DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 14-15.

Enfim, sobre tudo isso, sobre a multiplicação indefinida, parece caber perfeitamente esta lição de Bataille, quando se dedica ao estudo da Morte e a reprodução sexuada:

O pensamento de um mundo onde a organização artificial asseguraria o prolongamento da vida humana evoca a possibilidade de um pesadelo, sem nada deixar entrever além de um ligeiro atraso. No fim, a morte estará presente, pedindo a multiplicação, pedindo a superabundância da vida.⁶⁴

E a assinatura da morte somente pode estar em inicial minúscula, seu nome próprio mais apropriado. Assim, *As Intermittências da Morte* vem assinalar tal possibilidade de pesadelo, vem representar a suspensão da tragédia de cada dia num mundo ficcional ausente de morte. Mundo moribundo, suspenso do nome próprio, que seria, por suposto, um mundo ausente de erotismo, ausente de sublime, ausente de multiplicação, ausente de animalidade. "Senhor diretor, escrevia, eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma outra coisa que os senhores nem por sombras lhes pode passar a cabeça o que seja (...)"⁶⁵.

E assim é o preciso fim desta tese de doutorado: uma simplesmente morte, em inicial minúscula, suspensão provisória da escritura sobre o nome próprio, da escritura do próprio nome próprio. A assinatura aqui-agora, desejada, fugidia, incalculável, na dimensão atópica da escritura, reticente...



Fig. 26. Les Interdits Religieux [Claude Pelletier, *L'heure de la corrida*, p.43]

⁶⁴ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, trad. Cláudia Fares, São Paulo: ARX, 2004, p.157.

⁶⁵ SARAMAGO, José, *As Intermittências da Morte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.112.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Daniel de Oliveira Gomes
“Nome Próprio, a dimensão Atópica da escritura”

ERRATA

Favor considerar as seguintes substituições nas respectivas indicações de páginas e linhas:

- P. 12, L. 8: “Tu ves” leia-se por “Tu vês”;
 P. 12, L.9: “p. 207” leia-se por “p. 197”;
 P.13, L.8; P.14, L.11; P.15, L.4. e P.181, L.4: “simultanea” por “simultânea”;
 P. 38, L.17.: “não são providos” por “não é provido”;
 P. 43, L.5; P. 82, L.3, Nota 49: “Derridá” por “Derrida”;
 P. 61, L.22: “conforável” por “confortável”;
 P. 62, L.4: “extase” por “êxtase”;
 P. 65, L.30: “da da” por “da”; Nota 16: “apntará” por “apontará”
 P. 66, L.1: “fenomenologica” por “fenomenológica”;
 P.67, L.2: “destêrro” por “desterro” e “ensaista” por “ensaísta”;
 P.73, L.7: “longínqyo” por “longínquo”;
 P.74, L.15; P.79, L.11; P.70, Nota 25, L. 18; P.87, L.15 e P.165, L.16: “ou seja” por “ou seja,”;
 P.79, Nota 43, L.19: “subjulgá-la” por “subjugá-la”;
 P.80, L.20: “desassossêgo” por “desassossego”;
 P.81, L.21: “arrôjo” por “arrojo”;
 P.92, L.1: “enontradiço” por “encontradiço”;
 P.94, L.8: “renomar-se” por “renomear-se”;
 P.95, L.13: “suissídio” por “suicídio”;
 P.96, L.5: “incansavel” por “incansável”;
 P.97, L.12: “malígnno” por “maligno”; L.28: “feitiçeira” por “feiticeira”; L.33: “cumplice” por “cúmplice”;
 P.98, Notas 23 e 24: “São paulo” por “São Paulo”
 P.100, L.2: “inomuuns” por “incomuns”; L.7: “nobel” por “Nobel”;
 P.101, L.10; P.97, L.28; P.105, L.18; P.107, L.28 e P.212, L.7: “polo” por “pólo”;
 P.102, L.2; L.11 e L.29; P.103, L.13; P.107, L.12: “núvem” por “nuvem”;
 P.103, L.8: “poderosa” por “poderosa,”;
 P.104, L.23: “enígma” por “enigma”;
 P.106, L.11: “existencia” por “existência”; L.14: “pois” por “, pois”
 P. 107, L.27: “desmonstrar” por “demonstrar”;
 P.108, L.28 e P.169, L.28: “rúbrica” por “rubrica”;
 P. 112, L.3: “Michel,” por “Michel”; Nota 46, L.4: “encontra-a” por “a encontra”
 P. 114, L.30; P.161, L.25 e P.162, L.14: “a” por “à”;
 P.120, L.9; P.121, L.1: “construida” por “construída”;
 P. 127, L.4: “onipôtencia” por “onipotência”;
 P. 135, L. 2: “baionesa” por “baronesa”;
 P. 137, L.21: “como se” por “Como se”;
 P. 138, L. 20: “controem” por “constroem”;
 P.140, L. 2: “atribuido” por “atribuído”;
 P. 150, L.14: “convusão” por “convulsão”;
 P. 158, L.10: “invizível” por “invisível”;

- P. 162**, L.21 e **P.163**, Nota 3, L.16: “Hansum” por “Hamsun”;
P. 163, L.13; **P.164**, L.8: “feiuura” por “feiúra”;
P. 164, L.3: “paralizado” por “paralisado”;
P.166, L.14: “Cezanne” por “Cézanne”;
P.176, L.9: “provêm” por “provém”;
P.179, L.6: “levado” por “levados”;
P.182, L.26 e **P.183**, L.5: “nú” por “nu”;
P. 191, L.5: “sofriguidão” por “sofreguidão”;
P.195, L.16: “é” por “é”;
P.196; L.22: “diferenciava” por “diferenciavam”;
P.211; L.7: “con-fundir” por “confundir”.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Beauté qui tombe. In: DELL'OMODARME, Marco et al. (Trad.). **Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma**. Paris: Arts & esthétique. Desclée de Brouwer, 2004
- ALARCÓN, Tina de. En Torno a Kafka y su proceso. In: KAFKA, Franz. **El Proceso**. Trad. Tina de Alarcón, Madrid: Edimat Libros, 1999.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Os nomes do pai: a edipianização dos sujeitos e a produção histórica das masculinidades. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Imagens de Foucault e Deleuze. Ressonâncias nietzchianas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **As Impurezas do Branco**. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- ANTELO, Raul. **Potências da Imagem**. Chapecó: Argos, 2004
- _____. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- ARIAS, Juan. **José Saramago: el amor posible**. 1. ed. Barcelona: Planeta, 1998.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 1994.
- AZÚA, Félix de. "Siempre en Babel". In: **Archipiélago 26-27. Formas del Exílio**. Madrid: Arco, inverno de 1996.
- BACHELARD, Gaston. **La poétique de l'espace**. Paris: Quadrige, 1994.
- BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito. Conferências brasileiras**. Trad. Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. Quem   Nietzsche? In: GARCIA, Célio (Org.). **Conferências de Alain Badiou no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. "Norah y Oliverio". A manhã. Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1943 (Trad. Raúl Antelo). In: GIRONDO, O. **Obra Completa**. Edi o crítica e coordena o de Raúl Antelo. Paris: Colección Archivos (ALLCA XX), 1999.
- BARTHES, Roland. Artaud: escrita/figura. In: BENEDETTI, Ivone Castilho (Trad.). **Inéditos. Vol. 2 – Crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.
- _____. A morte do autor. In: GONÇALVES, Ant nio (Trad.). **O rumor da língua**. Lisboa: Edi o 70, 1984.
- _____. Atopos. In: SANTOS, Hort ncisa dos (Trad.). **Fragmentos de um discurso amoroso**. 11. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.
- _____. **Le Bruissement de la Langue**: Essais critiques IV. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. trad. Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.
- _____. **Théorie de la religion**. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. **A Parte Maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- _____. **La Littérature et le mal**. Paris: Gallimard, 1957.
- BAPTISTA, Abel Barros. Excurso sobre o bibliômano. In: **Autobibliografias**. Campinas: UNICAMP, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. Deep Blue ou a melancolia do computador. In: SILVA, Juremir Machado da (Trad.). **Tela Total. Mito-ironias da era do virtual e da imagem**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- _____. **La Ilusión y la Desilusión Est ticas**. Trad. Julieta Fombona. Caracas: Monte  vila Editores Latinoamericana, 1998.
- _____. **Olvidar a Foucault**. 3.ed. Trad. José Vázquez. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. O Homem e o mar. In: BARROSO, Ivo. **O Torso e o Gato**. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

- BAUMAN, Zygmund. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- _____. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I**. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 2001.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Brasiliense: São Paulo, 1994.
- BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. **O nome próprio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999
- BLANCHOT, Maurice. **L'arrêt de mort**. Paris: Gallimard, 1948.
- _____. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1955.
- _____. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 1959.
- _____. **De Kafka à Kafka**. Paris: Gallimard, 1981.
- _____. **La Communauté Inavouable**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- _____. **Michel Foucault tel que je l'imagine**. Paris: Éditions Fata Morgana, 1986.
- _____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. **La Bestia de Lascaux. El último en hablar**. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Tecnos, 1999.
- _____. **A conversa Infinita. A palavra Plural**. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: NEJAR, Carlos (Trad.). **Ficções**. São Paulo: Globo, 1997.
- _____. **Os Conjurados**. São Paulo: Editora Três, 1985.
- BUCH-JEPSEN, Niels. Le Nom propre et le propre auteur. Qu'est-se qu'une 'fonction-auteur'? In: JACQUES-LEFEVRE, Nicole; REGARD, Drédéric (Orgs.). **Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?** Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001.
- BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CALBUCCI, Eduardo. "Memorial do Convento, o vôo das vontades humanas". In: **Saramago: um roteiro para os romances**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- CAMPILLO, Antonio. El autor, la ficción, la verdad. **Δεξιμων 5 Revista de Filosofia**, Edición de Compobell, Universidad de Múrcia, 1992.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: **Vários Escritos**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CARDO, Horacio. **A história do Xadrez**. Trad. Pedro Bandeira. Rio de Janeiro: Salamandra, 2000.
- CARONE, Modesto. Uma carta notável. In: KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- _____. Posfácio. 'Catorze contos exemplares'. In: KAFKA, Franz. **Um médico rural**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CARVALHO, J. "A Torre". In: **Xadrez sem Mestre**. São Paulo: Papelivros, 1995.
- CASSIRER, Ernest. **Ensaio Sobre o Homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CERTEAU, Michel de. "L'innommable: Mourir". In: **L'invention du quotidien. Arts de faire**. Paris: Gallimard, 1990.
- CURI, Simone. **A Escritura Nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.
- DANTAS, Paulo. Os Vagabundos de Knut Hamsun. In: HAMSUN, Knut. **Pan**. Trad. Augusto de Souza. São Paulo: Clube do Livro, 1958.

- DEBRAY, Régis. **Deus, um itinerário. Material para a história do Eterno ocidente.** Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DELEGUE, Yves. "Chapitre II: La revolution de l'image: le discours devalue". In: **La Perte des Mots. Essai sur la naissance de la 'littérature' aux XVIe et XVIIe siècles.** Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia.** Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. **O que é filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. **Kafka. Por uma literatura menor.** Trad. Júlio Castañon Guimarães. Imago: Rio de Janeiro, 1977.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault.** São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **Espinoza e os Signos.** Porto: Presses Universitaires de France, 1970.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia.** Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas. In: VOLGT, Carlos Alberto; MADUREIRA, Clarice Sabóia Madureira (Trad.). **A controvérsia estruturalista. As linguagens da crítica e as ciências do homem,** São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. Jacques Derrida. (Entrevista a Christian Descamps, 31 de janeiro de 1982). In: RAMOS, Nuno. **Entrevistas do Le Monde.** São Paulo: Ática, 1990.
- _____. **Salvo o Nome.** Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.
- _____. **O animal que logo sou.** Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- _____. **Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre.** Paris: Galilée, 1984.
- _____. **Posições.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- _____. **Torres de Babel.** Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DIAZ, José-Luis. La Notion d'auteur (1750-1850). In : JACQUES-LEFEVRE, Nicole; REGARD, Frédéric. **Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?** Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001.
- DOSSE, François. **A História em Migalhas. Dos Annales à Nova História.** Trad. Dulce A. Oliveira Ramos. São Paulo: Unicamp, 1992.
- DOUGLAS, Mary. Poderes e Perigos. In: BARROS, Mônica Siqueira Leite de; PINTO, Zilda Zakia (Trad.). **Pureza e Perigo.** São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EIZIRIK, Marisa Faermann. **Michel Foucault. Um pensador do presente.** Ijuí: Ed. Unijuí, 2002.
- EMERSON, Ralph Waldo. **Homens Representativos.** Trad. Alfredo Gomes. São Paulo: Edigraf LTDA, 1960.
- FERRARA, Lucrécia d'Aléssio. **A estratégia dos signos. Linguagem, espaço, ambiente urbano.** São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FINKIELKRAUT, Alain. **A ingratidão: a relação do homem com o hoje da História.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- FLAUBERT, Gustave. **Bibliomania** (seguido de "Crime do livreiro catalão"), Trad. Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas.** Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. **A ordem do discurso.** Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1998.
- _____. Aula de 26 de fevereiro de 1975. In: BRANDÃO, Eduardo. **Os Anormais.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. "Conferência 2". In: **A verdade e as formas jurídicas.** Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- _____. **Arqueologia das Ciências e História dos sistemas de Pensamento.** Org. Manuel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- _____. **Les Anormaux, Cours au Collège de France. 1974-1975.** Paris: Seuil/Gallimard, 1999.

- _____. **L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970.** Paris: Gallimard, 1971.
- _____. **Michel Foucault. Estética e Pintura, Música e Cinema.** Org. Manuel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- _____. **Microfísica do Poder.** 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. **'Nietzsche, Freud, Marx' in Cahiers de Royaumont.** t. VI. Paris: Ed. de Minut, 1967.
- _____. **O que é um autor?** Trad. Antônio Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro. Rio de Janeiro: Passagens, 1992.
- _____. **O Nascimento da Clínica.** Trad. Roberto Machado. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- _____. **Surveiller et punir: Naissance de la prison.** Paris: Gallimard, 1975.
- _____. **Tecnologias del yo. Y otros textos afines.** Trad. espanhol de Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Paidós/I.C.E.-U.A.B., 2000.
- FOURNIER, Alain. **O bosque das ilusões perdidas.** Trad. Maria Helena Trigueiros. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- FRANCO, Jean. **Historia de la literatura Hispanoamericana.** Barcelona: Editorial Ariel, 1999.
- GENETTE, Gérard. **Figures I,** Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- GIRONDO, Oliverio. **Obra Completa.** Edição crítica e coordenação de Raúl Antelo. Paris: Colección Archivos (ALLCA XX), 1999.
- GIRRI, Alberto. **Lirica de Percepciones.** Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983.
- _____. **Obra Poética I.** Buenos Aires: Corregidor, 1977.
- _____. "El Hacedor en su crítico". In: **Homenaje a W.C.Williams.** Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.
- _____. **Prosas.** Caracas: Monte Ávila Editores C. A., 1977.
- _____. **Cuestiones y razones.** [s.l.]: Editorial Fraterna, 1987.
- _____. **Obra Poética I.** Buenos Aires: Corregidor, 1977.
- GLENADEL, Paula. Derrida e os poetas: de margens e marcas. In: NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula (Orgs.). **Em torno de Jacques Derrida.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- GRIGOLETTO, Marisa. A desconstrução do signo e a ilusão da trama. In: ARROJO, Rosemary (Org.). **O signo desconstruído. Implicações para a tradução, a leitura e o ensino.** Campinas: [s.n]., 1992.
- GROSSMANN, Judith. "O futuro de Kafka". In: **Estudos Lingüísticos e Literários,** n. 2. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 1984.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose, um novo paradigma estético.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed.34, 2000.
- GUIMARÃES, Eduardo. "O nome próprio de pessoa". In: **Semântica do Acontecimento.** Campinas: Pontes, 2002.
- GUIMARÃES, Torrieri. Prefácio. In: KAFKA, Franz. **O Castelo.** São Paulo: Edições Tema, 1980.
- HAMSUN, Knut. **Fome.** Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- _____. **Vitória/ O sonhador.** São Paulo: Boa Leitura, 1961.
- _____. **Pan.** Trad. Augusto de Souza. São Paulo: Clube do Livro, 1958.
- _____. **Um vagabundo toca em surdina.** Trad. Raquel Bensliman. São Paulo: Livraria Martins, 1960.
- HAROCHE, Claudine. Capítulo 4: Análise crítica dos fundamentos da forma sujeito (de direito). In: ORLANDI, Eni Pulcinelli (Trad.). **Fazer dizer, querer dizer.** São Paulo: Editora Hucitec, 1992.
- HARTNACK, Justus. "Filosofia Posterior a Hegel". In: **Breve História de la Filosofia.** Catedra, Madrid, 1996. (Colección Teorema).
- HESSE, Hermann. **Para Ler e Pensar.** Trad. Bêlchior Cornelio da Silva. Rio de Janeiro: Record, 1971.

- HUXLEY, Francis. **O Sagrado e o Profano. Duas faces da mesma moeda.** Trad. Raul José de Sal Barbosa. Rio de Janeiro: Primor, 1977
- JOHNSON, Christopher. **Derrida. A cena da escritura.** Trad. Raul Filker. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.
- JUNG, C. G. **Memória, Sonhos, Reflexões.** Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1962.
- KAFKA, Franz. **Um médico rural.** Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Carta ao pai.** Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- KAMUF, Peggy. **Signature pieces: on the institution of authorship.** Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- KAYSER, Wolfgang. Determinação do autor. In: QUINTELA, Paulo (Trad.). **Análise e interpretação da obra literária:** introdução à ciência da literatura, trad. Paulo Quintela, 4. ed. vol I. Coimbra: Armênio Amado editor, 1967.
- KERBS, Raúl. El silencio y la existencia discursiva de Dios en la hermenéutica. **ARETÉ – Revista de Filosofía**, v. XII, n. 2, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2000.
- KIERKEGAARD, Soren Aabye. "O desespero humano". In: DRIFO, Carlos; MARINHO, Maria José; MONTEIRO, Maria José (Trad.). **Os Pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- KLEIBER, Georges. "Du nom propre non modifié au nom propre modifié: le cas de la détermination des noms propres par l'adjectif démonstratif" In : **Langue Française. Syntaxe et sémantique des noms propres.** Paris: Larousse, décembre, n. 92, 1991.
- KOFMAN, Sarah. **L'Enfance de l'art.** Paris: Payot, 1970.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito.** Trad. Jesús María Ayuso Díez. Madrid: Gráficas Rógar, 2000.
- _____. **Sobre Maurice Blanchot.** Edición de José M.Cuesta Abad. Madrid: Mínima Trota, 2000.
- _____. "Debate com Emmanuel Lévinas (2 de junho de 1983, em Genebra)". In: **Transcendência e Inteligibilidade.** Rio de Janeiro: Edições 70, 1984.
- LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas.** Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do Mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LUDMER, Josefina. **Onetti, Los procesos de construcción del relato.** Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Términos claves del análisis del discurso.** Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- _____. Le tour Ethnolinguistique de l'analyse du discours. **Langages. Ethnolinguistique de l'écrit**, par Jean-Claude Beacco, n.105, Paris, Larousse, Mars, 1992.
- _____. "A paratopia do escritor". In: **O Contexto da Obra Literária.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MNES, Maria Leonor. Uma vida com palavras. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**, Lisboa, Ano XVIII, n. 731, oct. 1998.
- MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.
- MINDLIN, Betty. **Couro dos Espíritos.** São Paulo: Terceiro Nome, 2001.
- MONDRAGON, Juan Carlos. **Night and Day.** [s.l.]: Ediciones de Caballo Perdido, 2006.
- MORENO, Cesar Fernandez. **La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea.** Madrid: Aguilar Ediciones, 1967.
- MORICONI, Italo. **A provocação pós-moderna: razão histórica e política da teoria de hoje.** Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- _____. Sublime da Estética, Corpo da Cultura. In: ANTELO, Raúl. et al. (Orgs.) **Declínio da Arte, Ascensão da Cultura.** Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998
- NANCY, Jean-Luc. **Un pensamiento finito.** [s.l.]: Anthropos, 2001.

- NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a Literatura. 'Notas' de literatura e filosofia nos textos da desconstrução.** Niterói: EdUFF, 1999
- NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro.** Trad. Paulo César de Souza. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- NOLL, João Gilberto. **O Quietos Animal da Esquina.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. **Romances e Contos Reunidos.** São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- ONETTI, Juan Carlos. Entrevistas (1966-1975). In: **Requiem por Faulkner y otros artículos.** Montevideo: Arca Editorial, 1975.
- _____. **Los Adioses.** Montevideo: Arca, 1954.
- _____. **Para una Tumba sin nombre.** 2.ed. Barcelona: EDHASA, 1968.
- _____. **El astillero.** Barcelona: Seix Barral, 1979.
- _____. **Juntacadáveres.** Barcelona: Seix Barral, 1979.
- PACHECO, Olandina M. C. de Assis. **Sujeito e Singularidade. Ensaio sobre a construção da diferença.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- PACHECO, Keli Cristina. **Lima Barreto e o Mal-Estar no Território.** Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, --- p. Florianópolis, 2005.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio.** Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: Editora da Unicamp, 1988.
- PELBART, Peter Pál. Literatura e Loucura. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGANETO, Alfredo (PrGs.). **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzchianas.** Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- PELLETIER, Claude. **L'heure de la corrida.** Paris: Découvertes Gallimard, 1992.
- PLATÃO. "Cratylo". In : **Oeuvres complètes.** t.V. Paris: Les Belles Lettres, 1931.
- POCA, Anna. La latencia o la ficción de verdade. Sobre el método del discurso de M.Blanchot, **Δεσμιων 5 Revista de Filosofia,** Edición de Compobell, Universidad de Múrcia, 1992.
- POULET, Georges. **O espaço proustiano.** Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- PROUST, Marcel. **Sur la lecture.** Paris: Complexe, 1987.
- RAMOND, Charles. **Le Vocabulaire de Derrida.** Paris: Ellipses, 2001.
- REALES, Liliana. **A história de Constituição – A des/constituição da história. Uma leitura de Para una tumba sin nombre" in Onetti e a vigília da escrita.** Tese (Doutorado) – Departamento de Pós Graduação em Literatura, UFSC, Florianópolis, 2002.
- REGARD, Frédéric. L'auteur remis en place: topologie et tropologie du sujet autobiographique. In: Nicole JACQUES-LEFEVRE, Nicole; REGARD, Frédéric. **Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?** Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001.
- RESWEBER, Jean-Paul. **A Filosofia da Linguagem.** Trad. Yvone Toledo e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.
- RICOEUR, Paul. "Nommer Dieu". In : **Études Théologiques et religieuses.** LII, Paris: Seuil, 1977.
- _____. Deus sem nome... In: LOUREIRO, Maria Leonor F.R. (Trad.) **O único e o singular.** São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- _____. "La paternité: Du fantasma au symbole". In: **Les conflit des interprétations.** Paris: Seuil, 1969.
- _____. **Metáfora Viva.** Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- SACCHI, Mario Enrique. El principio de autoridad. **SAPIENTIA,** volumen LVII, fascículo 211, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, Enero-Junio 2002.

- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **Cidadela**. Trad. Rui Bello. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Terre des Hommes**. Paris: Hachette, 1956.
- _____. **Tierra de Hombres**. Trad. Eduardo J. Paz. Buenos Aires: Troquel, 1964.
- _____. **Vol de Nuit**. Paris: Gallimard, 1975.
- _____. **Escritos de Guerra**. Trad. Vera Guimarães Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. "Pai (*Pére*)". In: **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 12. ed. Porto: Afrontamento, 2001.
- _____. "O Norte, o Sul e a Utopia". In: **Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1999.
- SARAMAGO, José. Blimunda. Um nome habitado pelo som desgarrador do violoncelo, **JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias**, Ano XVIII, n. 731, Lisboa, 14 de outubro de 1998.
- _____. **Levantado do chão**. 7.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- _____. **Manual de Pintura e Caligrafia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- _____. **Memorial do Convento**. 24. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- _____. **O ano da Morte de Ricardo Reis**. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.
- _____. **Todos os Nomes**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- SARTRE, Jean- Paul. "L'écueil du solipsisme". In : **L'être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique**. Paris: Gallimard, 1943.
- SCHAFF, Adam. **Linguagem e Conhecimento**. Trad. Manuel Reis. Coimbra: Livraria Almedina, 1964.
- SCHMIDT, Simone. "As histórias de José Saramago". In: **Diário Catarinense (Diário de Cultura)**, Florianópolis, 6 de agosto de 1994.
- _____. **Gênero e História no Romance Português. Novos sujeitos na cena contemporânea**. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.
- SEARLE, John R. "Nomes Próprios e Intencionalidade". In: **Intencionalidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SEIXO, Maira Alzira. **Lugares da Ficção em José Saramago. O Essencial e outros ensaios**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999.
- SERRES, Michel. "Guerre, Paix". In : **Le Contrat Naturel**. Paris: Flammarion, 1990.
- _____. **O Contrato Natural**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.
- _____. "Pantopía y utopia". In : **Atlas**. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1994.
- _____. "Traição: A Tanatocracia". In : **Hermes, uma filosofia das ciências**. Trad. Andréia Daher, Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- SOARES, Luiz Felipe G. The American War-Joy Choreography. **Revista Uniletras**, Ponta Grossa, n. 25, 2003.
- SODRÉ, Muniz. **Televisão e Psicanálise**. São Paulo: Ática, 1987.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Ofício de Escritor: dialética da literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SÓFOCLES. Édipo Rei. In: LANNES, Osmar Perazzo (Trad. e Adapt.). **O teatro Grego**. São Paulo: Paumape, 1993.
- SOUZA, Pedro de. "Resistir, a que será que se resiste? O sujeito feito fora de si.". In: **Volume 3, número especial, 2003**. Disponível em: <http://www.unisul.br/paginas/ensino/poslinguagem/0303/00.htm>. Acesso em: 22/8/2006.
- STEINER, George. **Extraterritorial. A Literatura e a Revolução da Linguagem**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- STORTINI, Carlos R. **O Dicionário de Borges. O Borges oral, o Borges das declarações e das polêmicas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.

- SYLVESTER, Santiago. "El padre de Kafka". In: **Cuadernos Hispanoamericanos** 592 (dir. Blas Matamora) Salamanca: Varona, outubro de 1999.
- THEODOR, Erwin. Traços biográficos e Introdução. In: HAMSUN, Knut. **Vitória/ O sonhador**. São Paulo: Boa Leitura, 1961.
- TROCQUER, Olivier Le. Un événement en quête d'auteur. In : JACQUES-LEFEVRE, Nicole ; REGARD, Frédéric (Orgs.). **Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?** Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001.
- VERNANT. Jean-Pierre. **O Universo, os Deuses, os Homens**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VIALA, Alain. "Le Nom d'écrivain". In : **Naissance de l'écrivain. 'Sociologie de la littérature à l'âge classique'**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1999.
- WAHÓN, Sultana. **Lenguaje y Literatura**. Barcelona: Ediciones Octaedro, 1995.
- WALDMAN, Berta. Xequete mate: o rei, o cavalo e a barata, em A paixão segundo G.H. **Travessia**, n. 39, Florianópolis, UFSC, jul-dez, 1999.
- YURKIEVICH, Saul. **Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana**. Barcelona: Barral Editores, 1978.
- ZOPPI-FONTANA, Mônica; GUIMARÃES, Eduardo (Orgs.). **Introdução às Ciências da Linguagem. A palavra e a frase**. Campinas: Pontes, 2006.
- _____. "É o nome que faz fronteira". In: INDURSKY, Freda (Org.). *O múltiplo território da Análise do Discurso*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1999.