

LUIZ HENRIQUE CARVALHO PENIDO

ESCRITAS DA SUSPENSÃO: A AVENTURA DA ESCRITA ENTRE ANTIGOS, MODERNOS E

O AMANUENSE BELMIRO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

2010

LUIZ HENRIQUE CARVALHO PENIDO

ESCRITAS DA SUSPENSÃO: A AVENTURA DA ESCRITA ENTRE ANTIGOS, MODERNOS E

O AMANUENSE BELMIRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras – Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura
Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques

BELO HORIZONTE

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

2010

AGRADECIMENTOS

AOS PROFESSORES:

Reinaldo Martiniano Marques, pela sensibilidade nas leituras, paciência e, principalmente, liberdade que concedeu a mim na aventura que se tornou essa pesquisa com todas as suas contingências, riscos e possibilidades.

Graciella Ravetti, pela fantástica disciplina ministrada no Pós-Lit, a que se devem muitos dos desvios e novas perspectivas aqui presentes – mesmo que ainda aguardando um maior amadurecimento.

AOS AMIGOS:

Hudson Cardoso Dornelas, que de uma maneira muito cuidadosa confirmou, sugeriu, abriu as possibilidades infindáveis das etimologias.

Amigos de fluxo e discussão: Ana Teresa, Marcos Faria, Maraíza e todos aqueles que em situações formais ou informais ajudaram a transformar intuições em argumentos.

E EM ESPECIAL...

A minha mãe, minha avó, tia e tio que, mesmo sem entenderem muito bem o que eu fazia, foram sempre solícitos e atenciosos comigo.

Aline Sobreira, pela revisão cuidadosa, atenção àquilo que o texto gaguejava em dizer e preciosas sugestões de leituras. Mas, principalmente, pela motivação e empenho pessoal nos momentos em que a pesquisa parecia se perder, ou o seu próprio autor.

Aos Penidos,
da linha tronco,
desde Gonzaga,
até Luiz Penido.

Todos os objetos visíveis, homem, não são mais do que máscaras de papelão. Mas em cada acontecimento... o ato vivo, o feito indubitável... há sempre algo desconhecido, mas ainda assim racional, que proteja os seus contornos detrás da máscara que não raciocina. Se o homem quer bater, que o faça através da máscara. Como pode o prisioneiro alcançar o lado de fora, senão arremessando-se através da parede? Para mim o cachalote branco é a parede. As vezes penso que apenas ele existe. Porém é bastante: atarefa-me, avassala-me.

Herman Melville, *Moby Dick*.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo uma análise da problemática da escrita. Para tanto, enfocamos, em um primeiro momento, o campo pré-conceitual da escrita, sua relação com a palavra formular do *aedo* e a não-submissão do mito dionisíaco ao mestre da verdade. Em um segundo momento, orientamos nossa análise para a modernidade literária, mais precisamente, o modo como os corolários da experiência estético-existencial-retórica - o não-acabado, o insignificante, o fragmentário e a autonomia - desenham determinada aventura da escrita que se encaminha para o seu limite. Em um último momento, após a tentativa de codificar a problemática da escrita sob o nome de *escrita da suspensão*, analisamos *O amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos, romance em que tal problemática se relaciona de forma exemplar com seu oposto, a *suspensão da escrita*.

Palavras-chave: *aedo*, escrita, modernidade, Cyro dos Anjos.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the problematics of writing firstly by focusing on the preconceptual field of writing, its relationship with the formulaic word of the *aoidós* and the non-submission of the dionysiac myth to the master of the truth. Secondly, we direct our analysis to the literary modernity, more specifically, the way in which the corollaries of the aesthetic-existential-rhetorical experience – the unfinished, the insignificant, the fragmentary and the autonomy – paint a certain adventure of writing which heads towards its limit. Finally, after attempting to codify the problematics of writing under the name of *writing of suspension*, we analyze *O Amanuense Belmiro* by Cyro dos Anjos, a novel in which such problematics relates exemplarily to its opposite, the *suspension of writing*.

Keywords: *aedo*, writing, modernity, Cyro dos Anjos.

SUMÁRIO

A CRÍTICA E O TEXTO OU PORQUE ESCOLHEMOS ESSE LIVRO	7
MITO, FILOSOFIA E ESCRITA.....	22
O CONCEITO E A ESCRITA	22
O CAMPO PRÉ-CONCEITUAL	27
DIONISO.....	33
O DIONISISMO NIETZSCHIANO.....	37
A SUSPENSÃO PLATÔNICA	43
NÓS, OS MODERNOS	53
MODERNIDADE, TRADIÇÃO E RUPTURA.....	53
NÃO-ACABADO, FRAGMENTÁRIO, INSIGNIFICANTE: QUE ARTE?	59
CONVERGÊNCIAS OU O QUE SAI DE UM CHÁ ENTRE DIONISO E BAUDELAIRE	75
ESCRITA DA SUSPENSÃO	83
BREVE TENTATIVA DE DEFINIÇÃO	83
<i>O AMANUENSE BELMIRO</i>	92
CONVERSAÇÃO COM BELMIRO.....	92
UM CÃO E UM LIVRO: QUESTÃO DE OBSTETRÍCIA	98
UM SAPATO VELHO PARA O SERVIÇO DA ALMA	105
MÍNIMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	117

A CRÍTICA E O TEXTO OU PORQUE ESCOLHEMOS ESSE LIVRO

Afinal todos, exceto eu, sabem o que sou... Acham indispensável classificar o indivíduo em determinada categoria. E se eu não for coisa alguma, ou for tudo, ao mesmo tempo?

Belmiro, narrador d'*O amanuense Belmiro*

A crítica literária e, mais particularmente, a crítica literária de jornal – no sentido de uma percepção histórica, a primeira instância das práticas de canonização e institucionalização que seleciona linhagens de escritores – não foi de modo algum insensível à estréia de Cyro dos Anjos, em 1937, com *O amanuense Belmiro*. O mapeamento que faz Ana Paula Franco Nobile dos 46 artigos saídos em jornal, entre outubro e dezembro de 1937, a propósito de sua publicação, atesta o entusiasmo das primeiras manifestações de uma crítica já extenuada pelos modelos regionalistas. “A repercussão desse livro tem sido à altura de seu mérito. Todos os críticos têm sido unânimes em tecer-lhe os mais calorosos elogios”, atesta João Camillo¹. Em artigo posterior, Otávio Tarquínio de Souza faz menção ao novo direcionamento que a publicação d'*O amanuense Belmiro* representava: grata novidade “em meio das tendências do atual romance brasileiro, oscilante entre certo naturalismo retardatário, uma subordinação excessiva ao documento, e uma introspecção (...) que chega por vezes à desumanização”².

Para além dessa manifestação primeira de simpatia, que se revestia, freqüentemente, sob o gesto de uma reação do centro aos modelos nordestinos ou de uma volta do *beau style*, havia também a perplexidade dissimulada mediante um “objeto” novo. Sintoma dessa perplexidade se percebe na linha de fuga da grande maioria dos críticos: lançam-se cautelosamente a reconstituir um quadro genealógico de influências. Assim, o primeiro movimento crítico institui a historicização e valoração do objeto por via de seus precursores.

¹ CAMILLO *apud* NOBILE. 2005, p. 128.

² SOUZA *apud* NOBILE, 2005, p. 139.

Seguindo brevemente o traçado dessa crítica inaugural, percebe-se a insistência em alocar o autor, ora cultor de um realismo tardio e excêntrico – sua “inevitável” filiação a Machado de Assis³ –, ora vinculado a modelos internacionais tão distintos entre si, tais como Marcel Proust, Georges Duhamel, Denis Amiel, Jules Renard, Pérez de Ayala e Alfredo Panzini. Ainda que a crítica posterior apresente avanços valiosos e mesmo incorpore a análise de “especificidades” do texto em relação à tradição que se lhe atribui, são ainda interdições do olhar que percebemos, como sugere a leitura de artigos tão diversos no *ethos* da análise. Os artigos “Estratégia”, de Antônio Cândido (1943), “À sombra das moças em flor”, de João Luiz Lafetá, (1970) e “Sobre O amanuense Belmiro”, de Roberto Schwarz (1964), são três exemplos privilegiados de análise que, embora distintamente originais, resvalam em limites internos ao ato crítico.

Antonio Candido, em artigo de 1943, embora aponte notáveis caminhos de análise, reitera implicitamente a insistência da crítica inaugural em historicizar pela genealogia, atribuindo ao livro método semelhante de composição e ao autor o epíteto de *estrategista*. A perplexidade contornada pelos quadros genealógicos, repetida nas primeiras críticas, encontra aqui seu método: “No seu subsolo circulam reminiscências várias de leitura, ecos de Bergson, de Proust, de Amiel, de autores cuidadosamente lidos ou harmonicamente incorporados ao patrimônio mental”⁴. Lafetá retoma brevemente o conceito de *estratégia*, em artigo de 1970, e avança a análise em outra direção, mais atenta aos esquemas estruturais. No entanto, se o olhar crítico recai diferentemente para as “linhas mestras do romance” – certas estruturas e temas recorrentes –, é pela via da categorização – o *romantismo de desilusão* proposto por Lukács⁵ – que se perdem elementos textuais de relevância. O próprio crítico o revela: “Não tentarei – fique compreendido – enquadrar o livro, de forma absoluta e total, nas categorias

³ Insistência presente, por exemplo, nos artigos de Otávio Tarquínio de Souza, Marques Rebello, Mário Casassanta, Eduardo Frieiro, entre outros citados por NOBILE (2005).

⁴ CANDIDO *apud* ANJOS, 2001, p. 14.

⁵ LUKÁCS *apud* LAFETÁ, 1970.

propostas por Lukács (o que seria talvez desejável, mas traria com certeza inúmeros problemas...)”⁶. Schwarz, em artigo de 1964, acaba também suprimindo a análise de alguns pontos textuais importantes quando estabelece por referencial o *realismo crítico*⁷ e ajuíza tratar-se de “estética da acomodação” as hesitações da narração.

Assim, parece que, ampliando os movimentos da crítica inaugural, as análises acima citadas não abandonam, no entanto, eixos que as limitem, ora se tratando do que chamamos de quadros genealógicos de influências (os precursores), ora por tentativas mais abstratas de categorização (o gênero) – e mesmo dissensões ideológicas desviando o olhar, como acontece em Schwarz. Significativo é, por exemplo, que grande parte da crítica se atenha com maior ou menor ênfase em especular o grau biográfico do texto⁸. Parecendo contrários à categorização e ao estabelecimento de quadros genealógicos – escolhendo a via biográfica tradicional de análise que restitui a unidade do objeto por remeter a uma individualidade que lhe foi anterior, exterior e o organizou – tais críticas reforçam, por seu lado, as dificuldades de se lidar com o texto.

Tal quadro de referências revela muito mais do que simples recorrências e dissensões interpretativas: revela também o movimento dissimulado de apagar, sincrônica ou diacronicamente, a potencialidade de *abertura textual* mediante um traçado de afinidades eletivas, sejam elas formais, temáticas ou de outra ordem. Ou então, contrariamente, suprimir o texto literário através da fórmula da personalidade: uma “autobiografia estilizada”. A hipótese que se desenvolve implicitamente na breve avaliação aqui formulada da fortuna crítica d’*O amanuense Belmiro* é de que às análises acima mencionadas corresponde não um

⁶ LAFETÁ, 1970, p. 106.

⁷ Pressuposto silencioso, mas reconhecível em vários pontos do texto, dentre eles: “Em Belmiro convivem os inconciliáveis: o democratismo e o privilégio, o racionalismo e o apego à tradição, o impulso confessional, que exige veracidade, e o temor à luz clara.” (SCHWARZ, 1978, p. 19) A inconciliabilidade, nesse caso, recoloca implicitamente a necessidade que entrevê o crítico de um posicionamento ideológico ou “confronto radical das posições”.

⁸ Vemos isso, por exemplo, nos artigos de Monteiro (1950), Frieiro (1937) e Coutinho (1970) constantes na bibliografia ao fim dessa proposta.

equivoco ou uma má-avaliação crítica, mas uma *necessidade*. Historicamente situado no limite de dois momentos alternativos na ênfase: de um lado, a vanguarda dos anos 20, marcada, sobretudo, pelo experimentalismo estético, e, de outro, o regionalismo de 30, matizado por forte tendência ideológica⁹, *O amanuense Belmiro* instala-se simultaneamente como uma espécie de ponto de suspensão e de resistência uma vez que não corresponde a nenhum dos dois modelos ou pretende se constituir na afirmação de um terceiro modelo concorrente. De fato, nada é mais estranho a *O amanuense Belmiro* do que a exumação de um tipo de modelização que o poderia colocar na linha de frente de um romance de tese ou seus correlatos. Chamaremos a tal posicionamento arriscado de *modernidade em suspensão*. Antes, no entanto, dois esforços da ensaística devem ser mencionados.

Mais recentemente *O amanuense Belmiro* recebeu a atenção pormenorizada em dois ensaios cuidadosos; refiro-me a “Cenas de uma modernidade tardia”, de Eneida Maria de Souza, e *A vida como literatura: O amanuense Belmiro*, de Silviano Santiago. De fato, muito distintos da fortuna crítica enlaçada aos impulsos modelizadores brevemente apresentados até o momento, as duas críticas se esforçam por fazer verter determinada especificidade do texto de *O amanuense Belmiro*, um determinado *ethos* operacional que o coloque como romance de uma geração – aqui geração perde o significado de época transigindo às afinidades eletivas – ao mesmo tempo em que se articulem as sutis nuances da própria cena que a escrita faz atuar. Sobre o primeiro artigo, a ensaísta estabelece uma relação não-vertical de filiação, um mapa de leituras que reúne tanto os livros visitados pelo autor quanto outros que não constam de sua biblioteca pessoal, o objetivo é “reunir as pontas referentes ao momento de publicação do livro com sua recepção no séc. 21”¹⁰. Seja pela intrusão da temática da “literatura do não”, seja pela referência ao *spleen* e ao desencanto das personagens do romance moderno, pode-se

⁹ Remetemos aqui à análise empreendida por João Luiz Lafetá no livro *1930: a crítica e o modernismo* cujos conceitos mantêm a operacionalidade caso se observe que se trata de uma variação de ênfase: a geração de 30 mantêm ainda um caráter estético e a geração de 20 seus pressupostos ideológicos.

¹⁰ SOUZA, 2009, p. 57.

perceber uma abertura até então insuspeita na leitura do romance. Trata-se de vincular o conceito-síntese de “efêmero cósmico” cunhado por Christine Buci-Glücksman, no livro *Esthétique de l'éphémère*, a certa dinâmica narrativa da obra:

O amanuense Belmiro é, portanto, a narrativa sobre o nada, de enredo banal, cujo retrato da vida pacata do amanuense-funcionário público se vale da ausência de problemas do cotidiano, pela simplicidade da personagem, que salva, pela escrita, dos males do século.¹¹

Nesse sentido – e isso nos interessa sobremaneira – a escrita é o momento em que o homem atormentado pelo tédio e a banalidade dos assuntos cotidianos pode forjar sua própria salvação, fazendo intervir o humor e a ironia por meio de uma “encenação banalizada dos problemas existenciais”¹². Nota-se, nessa leitura, já a tendência a identificar um movimento de sublimação da personagem “segundo o processo de deslocamentos ininterruptos”¹³, ou seja, é pela exaustão da experiência autêntica que tem na escrita o seu processo de esvaziamento na forma do devir inacabado que tanto a escrita é salvação – dos males do século – quanto “forma de desalojar o eu de sua própria casa”¹⁴. É preciso enfatizar, de um lado, um movimento que parece alienar da experiência sua autenticidade e efetividade – movimento com efeito anti-trágico – e, de outro, a liberação do sujeito ao devir, movimento de impessoalização que é a própria condição de possibilidade da literatura. Até aqui, todas as observações coletadas do ensaio demonstram a pertinência de uma análise que libere o texto de uma modelização rígida fazendo observar a própria encenação que ele coloca em movimento; no entanto, a análise que pretendemos empreender se choca no momento em que toma a escrita como forma de alienar a experiência. De fato, e isso retomaremos ainda outras vezes, a escrita não se reconhecerá como forma de retomar a experiência, mas como a *experiência em si mesma*, única possível e autêntica na medida em que escrever só se torna

¹¹ SOUZA, 2009, p. 58.

¹² SOUZA, 2009, p. 59.

¹³ SOUZA, 2009, p. 59.

¹⁴ SOUZA, 2009, p. 59.

impossível no momento em que tateia confusamente uma tentativa de comunicação com o fora, a exterioridade do mundo. É que, como veremos nos capítulos subsequentes, a modernidade ritualiza a escrita de forma a forjar um mitologismo moderno, ainda que encarcerado na experiência imaginária da escrita. Tenhamos provisoriamente em mente que a escrita cessa porque é incapaz nesse instante de potencializar-se e cede à intervenção da realidade.

Mas antes passemos por alguns pressupostos para depois retomar os pontos de impasse em melhores termos. O primeiro ponto que é necessário esclarecer se refere às dimensões que a palavra *modernidade* tem nesta proposta, em seguida ficará mais clara nossa posição em relação a escrita d'*O amanuense Belmiro*.

Por *modernidade* entende-se uma palavra de múltiplas dimensões semânticas e operatórias. Com o intuito de propor o termo adequado à análise d'*O amanuense Belmiro*, optamos por dimensionar a pluralidade de significações requerida à proposta de Compagnon em *Os cinco paradoxos da modernidade* (2001). Como já foi dito, a publicação d'*O amanuense Belmiro* se dá no limite de dois movimentos distintos, duas vanguardas, que ele não atualiza nem repudia *positivamente*. A hipótese é a de que a *modernidade em suspensão* do texto advém de uma relação equívoca com as *vanguardas* e relativamente diversa das *modernidades*. Segundo Compagnon, haveria diferenças constitutivas entre *vanguarda* e *modernidade*: embora usadas freqüentemente como sinônimos, elas não designam uma mesma atitude. A primeira estaria pautada no modelo do progresso científico ocidental e da análise historicista, permanecendo direcionada a uma estrita “estética do novo”. Essa dupla implicação a colocaria em um vasto campo de impasses lógicos ou aporias que podem ser assim sintetizadas formalmente: se cada geração tem por propósito negar a anterior, é perfeitamente notável que, mais tarde, não negue senão a si mesma. As *vanguardas* estão

indelevelmente identificadas ao modelo do progresso científico ocidental e a aplicação desse modelo à arte geraria impasses internos insolúveis.

O modo de atualização d'*O amanuense Belmiro* o coloca ao lado da *modernidade* e é essencialmente diverso. É, antes de tudo, familiar à experiência da *modernidade* em Baudelaire. Repudiando o progresso e o modelo historicista do séc. XIX, Baudelaire instaura, ao mesmo tempo, uma relação problemática com o tempo presente, a *modernidade* – o efêmero e transitório. A historicidade absoluta da experiência estético-existencial torna-se um calvário, porque intransponível, só é absolvida pela transcendência do belo: “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.”¹⁵ A *modernidade* baudelairiana invoca, por esse viés, o seu duplo: a resistência à modernidade, o que significa, o atravessamento do presente, e o encaminhamento à eternidade.

A *modernidade* d'*O amanuense Belmiro* também parte desse duplo envolvimento, se faz na forma de uma aceitação replicante da relação com o tempo presente – a metáfora limite dessa dubiedade da experiência se reveste, por exemplo, no fato do narrador se comprazer na mitologização do passado na forma da transcendência do atual. Essa simples analogia não constituiria termo adequado à análise se não fosse possível articulá-la ao modo peculiar de atualização em *O amanuense Belmiro*. A *modernidade* de *O amanuense Belmiro* aponta, de fato, para uma relação problemática com o tempo presente, mas não desesperada. A hipótese implícita é a de que, menos do que uma *consciência desesperada* que *hierarquiza* os termos da equação, ou seja, atravessa o presente para se comprazer na transcendência de um algo qualquer, *O amanuense Belmiro* realizaria na experiência com o tempo uma des-hierarquização dos termos, ou mesmo o seu apagamento, propondo uma nova dinâmica textual. Dar-se-ia menos na pontualidade absoluta do presente e a sua recusa do que na

¹⁵ BAUDELAIRE *apud* COMPAGNON, 1996, p. 25.

suspensão provisória dos termos, menos na historicidade centrada no presente pontual do que nos espaços abertos das geografias, em suma, em um movimento de *suspensão da alternativa*.

Enquanto Baudelaire suprime a história pela transcendência, *O amanuense Belmiro* territorializa a história para, então, por um movimento oblíquo e necessário, realizar a superação da dicotomia e criar um espaço de indiscernibilidade, uma zona limítrofe como campo em suspensão. É desse modo, por exemplo, que se pode ler metaforicamente o trecho: “mas bem percebi que os meus passos me levavam, não para o cotidiano, mas para tempos mortos. Desci a Rua dos Guajajaras com a alma e os olhos na Ladeira da Conceição...”¹⁶. Deslocamento espacial no tempo – passos em direção a tempos mortos – ou visualização temporal do território – descendi com os olhos na Ladeira da Conceição. Não se trata, fique claro, de uma mera fórmula entre outras, esses movimentos que procuramos exemplificar através do trecho citado constituem a *modernidade* de *O amanuense Belmiro*. É com esse olhar múltiplo, em que cada idéia carrega o seu duplo e se faz no espaço aberto entre os termos, que nos apropriamos do conceito de *modernidade* apresentado.

Esses movimentos evidenciando inscrições múltiplas – nenhuma idéia se inscreve apenas por uma mão – tornam essenciais, nesta proposta, as leituras do conceito de *modernidade* em Compagnon que, reposicionadas, têm também a vantagem de manter potencializada a equivocidade do texto – o de Baudelaire – e, simultaneamente, indicar a equivocidade diferida de outro – *O amanuense Belmiro*. O conceito de *modernidade* aqui proposto carrega outra potência desejada na nossa análise: afasta em seus termos a possibilidade de uma modernidade genealógica e *teleo*-logicamente narrada, por conter em seu método o horizonte de Baudelaire: “uma história contraditória da tradição moderna, ou ainda, o que dá no mesmo, uma história das contradições da tradição moderna”¹⁷. É no interior dessa narrativa paradoxal da *modernidade*, repleta de intermitências, atravessada por

¹⁶ ANJOS, 2001, p. 33.

¹⁷ COMPAGNON, 1996, p. 11.

um espaço de suspensão da necessidade e familiar à perspectiva baudelairiana que a leitura d’*O amanuense Belmiro*, segundo a hipótese que apresentamos, vai se desdobrar.

Resta a tarefa, já anunciada, de definir a segunda parte da nossa expressão no contexto do presente trabalho. A inclusão do termo *suspensão* vem atender à necessidade de uma certa geografia que, simultaneamente, *com-preenda* o movimento textual tanto na sua relação atual – e podemos já adiantar que o texto realiza um movimento duplo que vai de uma *escrita da suspensão* até uma *suspensão da escrita* – quanto na própria travessia da escrita. As redes semânticas suplementares que compõem essa geografia e que vão desde o seu sentido gramatical – como suspensão, interrupção do sentido ou reticência – até os limites de uma intervenção jurídica – como pena imposta ao funcionário público, empregado, etc. que o priva temporária ou definitivamente de suas atividades – são essenciais para entender o que se passa na travessia da escrita d’*O amanuense Belmiro*. Entretanto, por hora, é importante salientar dois desses pontos nodais que compõem o campo semântico da palavra suspensão: de uma parte, *suspensão* se refere ao movimento que renuncia à necessidade da escolha e se situa no entre-ponto dessa necessidade, de outra parte, suspensão se refere à interrupção, ao cessar de algo que se renunciava ou aguardava. Ora, em certo sentido, mas não se limitando a ele, a *suspensão* pode ser pensada como termo correlato ao *suplemento* em Derrida, uma vez que a característica de maior relevância do suplemento é o adiamento do sentido como interrupção¹⁸. Desse modo pretendemos desenhar no campo semântico de *suspensão* uma equivocidade que a coloque como termo chave da prática lingüística – ou suplementar, se quisermos nos ater a um termo já conhecido – mas mantenha outros significados específicos como os sentidos jurídico ou místico que se encontram agregados a ela. Outra perspectiva afim podemos encontrar no *plural* de que nos fala Blanchot – exatamente o espaço equívoco

¹⁸ Uma boa síntese do sentido como adiamento e interrupção se encontra na entrevista concedida por Jacques Derrida a Julia Kristeva presente no livro *Posições* (2001).

ou abismo que instaura a distância infinita entre os termos da equação, colocando a idealidade do afirmar e do negar ao sabor da equívocidade:

Como falar de modo que a palavra seja essencialmente plural? Como pode afirmar-se a busca de uma palavra plural, fundada não mais na igualdade e na desigualdade, nem na predominância e na subordinação, tampouco na mutualidade recíproca, mas na dissimetria e na irreversibilidade, de tal modo que, entre duas palavras, uma relação de infinidade esteja sempre implicada como o movimento da própria significação?¹⁹

Nesse sentido, a *suspensão* é, numa primeira formulação, a consequência de toda prática lingüística – seu duplo indesejável, sua negatividade essencial que é também a sua abertura para um universo potencialmente infinito como lembra Heidegger ao se defrontar com a estrutura dilacerante que a duplicação da percepção pela linguagem opera no seio da própria percepção, podendo ser apenas anunciada como o aqui que já perdeu sua atualidade e é pura negatividade aberta: “‘aqui’ ou ‘lá’ são possíveis apenas se existe um ente que, como ser do *Da*, abriu a sua espacialidade. Em seu ser mais próprio, este ente tem o caráter do não-fechamento. A expressão ‘Da’ significa esta essencial abertura...”²⁰. Em uma segunda formulação, pode ser também um certo modo de um texto lidar com outros que perpassam a sua escrita em vários níveis: pode-se pensar também na experiência do *fora* em Blanchot como esse movimento que ultrapassa os limites do livro e abre a escritura a sua verdadeira vocação, ou seja, o rumor de todas as palavras e textos que vêm se agregar como feixes discursivos ou texturas de superfície colocando-se dentro de uma dramaticidade sem desfecho, problematizando e propondo novas significações através do movimento de suas injunções²¹. Por certo, essa divisão é apenas operatória, pois interessam muito mais as mediações instituídas no trânsito entre ambos, os substratos de significação que deixam entrever movimentos simultâneos na constituição de um *campo em suspensão* no texto – de

¹⁹ BLANCHOT, 2001, p. 36.

²⁰ HEIDEGGER *apud* AGAMBEN, 2006, p. 17.

²¹ Retomamos aqui a análise empreendida por Tatiana Salem Levy em *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze.

fato, uma intervenção lingüística por mais pontual que pareça faz arrastar toda a língua dentro de uma estrutura remissiva dinâmica.

Mas assim como há uma potencialização da suspensão na textualidade d’*O amanuense Belmiro*, há também um lento movimento de esvaziamento dessa potencialidade. O texto que, de início, ouve o rumor e pratica a *suspensão* como dobra do próprio ser da linguagem – que é, repetindo Blanchot, a vocação da linguagem literária –, vai descrevendo uma lenta curva tendo por desfecho uma linguagem indicial e colada o mais possível à própria materialidade das coisas. Tudo se passa como se, da explosão inicial do texto, ancorada em um imaginário da *suspensão*, passássemos a um lento movimento de desambiguação que se opera não pela escolha dentre uma das alternativas – o que representaria uma liquidação temática da *suspensão* – mas, pelo contrário, a própria linguagem parece alcançar um limiar de exaustão e é como se buscasse a comunicação com o fora, a exterioridade do mundo. Assim, enquanto no início o texto realiza a sua pluralidade explorando a *linguagem do fora* que só pode realizar-se por operadores especiais que registrem a todo o tempo a máxima vigilância em relação aos apelos da resolução, a parte final do texto registra, pelo contrário, o esvaziamento da linguagem em signo indicial que se quer um *fora da linguagem* – pra usar aqui outros conceitos que a inclusão do termo *suspensão* deseja suplementar.

Se atentarmos, por exemplo, para a estrutura que rege as entradas textuais no início do texto em comparação com as partes finais, fica claro que o movimento do texto no início subordina o tempo à escritura – “Que tenho eu com os dias que a folhinha assinala?”²² confessa o narrador ao afirmar que só escreve em datas especiais, em *ocasiões de escritura* em ocasiões *significantes* – enquanto o movimento final do texto subordina a escritura ao tempo – “Prometi-me, ontem, à noite, que relataria hoje tudo o que me aconteceu na polícia.

²² ANJOS, 2001, p. 35.

Vou fazê-lo pormenorizadamente, aproveitando esta manhã sossegada.”²³ é a promessa que o narrador nos faz, promessa que é, em suma, a de uma escrita que se dê na pontuação dos acontecimentos e na sua necessidade. Nesse momento final o esvaziamento da palavra faz cessar o imaginário e então advém a impossibilidade de continuar que já havia sido anunciada aqui e ali no texto pela insistente afirmação do narrador de que sua vida havia parado enquanto a narrativa, por uma dobra que a sustém, realizava o próprio movimento dessa morte.

Em outras palavras, o movimento do imaginário que se colocava pela *suspensão* se encaminha no final da narrativa para o movimento do copista-amanuense que coloca a linguagem a serviço do mundo das coisas numa impossível mas aceitável coincidência da linguagem com o mundo. É interessante observar que ambos os movimentos se dão no âmbito de uma impessoalidade essencial. “Afinal todos, exceto eu, sabem o que sou... Achar indispensável classificar o indivíduo em determinada categoria. E se eu não for coisa alguma, ou for tudo, ao mesmo tempo?” é a convocação que arrasta a primeira parte da narrativa, enquanto, na segunda parte, essa impessoalidade é a própria impossibilidade de escrever, pois, de fato, como copista que se torna nessa passagem, também a sua *im*-pessoalidade é atributo essencial:

El copista es, pues, aquel de quien se espera que repita literalmente, que reproduzca textualmente fórmulas y formulismos (jurídicos, religiosos, retóricos o científicos, tanto da) como letra muerta, es decir, sin asistencia alguna de esa ‘voz interior’ que comprende o interpreta, que rememora e interioriza.²⁴

Impessoalidade que *arrasta a escrita* e impessoalidade que *faz a escrita cessar*. O amanuense se torna copista – afirmação tautológica, mas necessária na medida em que anuncia para onde a narrativa caminha – e a escrita cessa, porque copiar é menos que escrever, copiar é destituir-se de si e ao mesmo tempo destituir a linguagem de qualquer

²³ ANJOS, 2001, p. 148.

²⁴ MELVILLE *et al.* 2005, p. 152.

potencialidade que não seja a de sua transitividade, a de sua invisibilidade. Ou ainda, seguindo Agamben, o bom escriba, a potência pura, é aquele que não escreve uma vez que escrever sempre se coloca do lado de um ato de criação²⁵.

Agora retomemos nossa hipótese uma vez que os termos foram, em caráter introdutório, delineados. Façamos uma pausa para a síntese do que até aqui foi dito: há, de fato, em um primeiro momento uma dinâmica que nos convoca à pluralidade e à suspensão, intervenções textuais que colocariam *O amanuense Belmiro* naquele ponto de resistência instaurado por tal agenciamento equívoco de escritura; mas há também o movimento da narrativa que se encaminha para uma desambiguação, não no nível das temáticas como escolha de uma dentre as alternativas, mas na própria escrita enquanto processo que vai encaminhando para a dissolução do imaginário a favor de uma linguagem indicial e colada ao mundo. Em suma, como já havíamos mencionado, o texto d'*O amanuense Belmiro*, sua travessia exemplar, é a de uma *escrita da suspensão* que vai lentamente se erodindo até alcançar o momento limite da *suspensão da escrita*. Assim, pretendemos analisar, sob a hipótese mais ampla da *modernidade em suspensão*, esse lento movimento de erosão como uma *encenação da escrita* – nos limites da palavra-plena, da palavra plural de um lado e do decalque do outro – e a problematização que tal travessia faz intervir na multiplicação de termos contrários. Para citar apenas alguns desses termos que devem ser desenvolvidos, temos ficção e documento, esfera privada e esfera pública-oficial, etc. – que são, em um primeiro momento, colocados em suspenso pelo movimento textual que viemos aludindo e, em um segundo momento, são dissimulados por uma representação pautada na analogia com o decalque.

Ora, não são exatamente *escrita da suspensão* e *suspensão da escrita* os opostos-limite da história da escrita no ocidente? Não é exatamente essa a oposição fundamental da escrita

²⁵ MELVILLE *et al.* 2005, p. 111.

que a atravessa desde a expulsão dos poetas na *República* de Platão até a completa dissensão entre a palavra e o mundo, que tem em Blanchot um representante privilegiado na medida em que tal dissensão essencial é base na distinção entre palavra poética e palavra cotidiana?²⁶ De fato, *O amanuense Belmiro* analisado por esse viés é uma grande *encenação* da aventura da escrita no ocidente, ou mais exatamente, dos vários significados que a essa aventura foram lentamente se associando como representação, imitação, apresentação, impostura, ficção, cópia, interior e exterior, intimidade e impessoalidade, etc. Colocando na continuidade de um mesmo texto esse movimento que vai de um pólo ao outro, a *encenação* arrasta aquilo que conta e conta aquilo que arrasta sem em nenhum momento fechar a questão e pronunciar a resposta. Como dupla escrita de uma história que se conta ao mesmo tempo em que é contada, *O amanuense Belmiro* parece fornecer elementos para o desenvolvimento de um campo de resistência que se manifestaria em um primeiro momento mais superficialmente, como já dissemos no início desse texto, na dificuldade da crítica em lidar com um texto em tudo equívoco; e, em um segundo momento, na sua reapropriação por meios redutores – o caso já da crítica mais distanciada historicamente de Roberto Schwarz e João Luiz Lafeté.

Se o texto de *O amanuense Belmiro* não *representa* essa aventura – o que traria várias aporias internas – mas *realiza* em ato a própria aventura da escrita, compreende-se a dificuldade e a necessidade que toda a crítica ao livro se viu confrontada desde o seu lançamento. Compreende-se agora igualmente a importância de se analisar os pólos que são arrastados na erosão do texto: ficção e documento não se opõem completamente na experiência de uma escrita que transforma o escritor em copista? Aquilo que a escrita enquanto decalque dissimula não é o seu próprio desaparecimento enquanto escrita, o seu cessar, o desaparecimento do representante no representado ou, ainda, não é exatamente *não-*

²⁶ Há o artigo “A linguagem da ficção”, presente no livro *A parte do fogo*, especialmente esclarecedor nesse sentido por conter de forma clara e sistemática a distinção entre linguagem poética e linguagem cotidiana que atravessa subliminarmente toda a obra de Blanchot.

escrever o atributo essencial a um amanuense, a um homem “oficial”? E, do polo oposto, não são a equívocidade, a ambivalência, a pergunta que não *com*-preende a sua resposta exatamente a experiência de uma palavra plena que transforma o copista em um verdadeiro escritor, o burocrata em criador? Essa é a aventura exemplar em *O amanuense Belmiro*, a sua potência de realizar em ato, num movimento que se *com*-preende, dobrando-se continuamente apenas para reiterar suas próprias aporias.

Que melhor ironia poderíamos encontrar do que retomar essas lacunas da história da escrita no ocidente pelo viés de um “livro menor”? Ou ainda, não é exatamente contar a história de uma literatura sempre obliterada que funcionou nos interstícios da grande literatura uma forma de fazer multiplicar as perspectivas, deslizar as respostas e se colocar novas perguntas? É preciso antes de chegar ao *O amanuense Belmiro*, momento do “exemplo” se assim nos for permitido pensar, voltar nossos olhos em um movimento anafórico para momentos privilegiados da história da escrita ocidental que, de modos diversos, preludiam a liberação da escrita à sua “verdadeira vocação” mas que, por motivos também diversos, tiveram seus esforços obliterados por alguma força de centramento.

Também é preciso voltar brevemente à própria especificidade do conceito-metáfora *escrita da suspensão* para podermos reconhecê-lo dentro de uma determinada tradição contemporânea que colocou no centro de seus esforços a questão da linguagem – sem a qual nossos próprios esforços restariam sem ecos autênticos ou possibilidades de distensão. Assim, quando nos for permitido chegar ao momento do exemplo cada leitor que aqui se aventurar poderá arrancar de suas próprias leituras aquele que lhe parecer o “exemplo” mais adequado, afinal, *a escrita sempre ultrapassa o livro*.

MITO, FILOSOFIA E ESCRITA

O CONCEITO E A ESCRITA

“Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem portanto uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual.”

Deleuze & Guattari, *O que é a filosofia*.

A epígrafe, como voz que antecede o que aqui se pretende pensar, não nos coloca apenas na tumultuada direção de uma tradição filosófica – sem dúvida é possível resgatar toda uma constelação de nomes próprios, teorias, polêmicas, etc., o que não fazemos por parecer irrelevante –, ela simultaneamente aponta para o campo problemático das questões que se propõe reposicionar e, do mesmo modo, acena para uma determinada estratégia por articular: questão tautológica, de *adesão* e *ardil*. Um conceito que se propõe inscrever em multiplicidade – tal é o acordo dessa *adesão* e a forma desse *ardil* – tem a vantagem de não operar a unificação ou a singularização de determinadas questões que, em tempo oportuno se verá, não passam de fios díspares, dissonâncias, pontas soltas de um fio por seguir; mas com potência para tencionar uma trama que parece ter recoberto com sucesso, mas não sem violência, a história da escrita, mais precisamente da reflexão sobre a escrita no ocidente.

Todo conceito é questão de articulação, corte e superposição²⁷, e é exatamente esse contorno irregular do conceito, essa trama sob a trama, que se pretende delinear. Mas antes devemos deixar claro o que chamamos de escrita, e porque uma determinada forma da sua reflexão recobre de ponta a ponta a história do ocidente. Assim, parece que justificariamos a importância de uma revisão – claro, sem a profundidade que desejaríamos pelos limites institucionais desse trabalho – do mesmo modo que ficariam claros os sutis deslocamentos

²⁷ “Todo conceito é ao menos duplo, ou triplo, etc. Também não há conceito que tenha todos os componentes, já que seria um puro e simples caos: mesmo os pretensos universais, como conceitos últimos, devem sair do caos circunscrevendo um universo que os explica (contemplação, reflexão, comunicação...). Todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes. É por isso que, de Platão a Bergson, encontramos a idéia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição.” DELEUZE, 1992, p. 27.

operados com o intuito de fazer vir à superfície os fundamentos que motivaram essa aventura da escrita e do pensamento:

Há, agora, uma tendência a designar por “escritura” tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, até mesmo a face significada; e, a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também “escritura” pictural, musical, escultural, etc.²⁸

A tendência que Derrida notava já em fins dos anos 60 representa todo o esforço de uma geração para colocar no centro das inquietações teóricas a questão da linguagem que nunca foi apenas uma questão entre as outras.²⁹ Não se deve negligenciar que filósofos, escritores e pensadores, bem antes da explosão do “olhar semiológico” nos anos 60, se assim nos é permitido colocar, já haviam deslocado para o centro das atenções a questão da linguagem; no entanto, e será facilmente observável, em grande parte parece terem contribuído para a inflação do signo – a inflação mesma, dirá Derrida – sem uma sistemática e minuciosa atenção voltada para a própria dependência histórico-metafísica dos seus conceitos críticos. Retomar tal questão é correr o risco de colocar sob suspeição não apenas o pensamento especializado – ademais insuficiente aqui, uma vez que as inquietações parecem se estender para os discursos mais heterogêneos, da genética à filosofia, da técnica à performance política – mas todo pensamento, ou ainda, a própria forma do pensamento tal qual nos foi legado.³⁰

Sob o nome de escritura Derrida parece, em um primeiro movimento, projetar a linguagem para além de suas conceituações tradicionais – meio sistemático de comunicar idéias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais, etc. –, a

²⁸ DERRIDA, 2004, p. 10.

²⁹ “A atividade estruturalista e nossa postura hoje perante a linguagem ou na linguagem não são unicamente momentos na história. Antes espanto pela linguagem como origem da história. Pela própria historicidade.” DERRIDA, 2002, p. 13.

³⁰ Assumiremos nessa pesquisa, embora de forma bem mais tímida e sem grande alarde, as estratégias da desconstrução, com a certeza de que o fazemos ainda de forma débil e precária: “‘Desconstuir’ a filosofia seria, assim, pensar a genealogia estrutural de seus conceitos da maneira mais fiel, mais interior, mas, ao mesmo tempo, a partir de um certo exterior, por ela inqualificável, inominável, determinar aquilo de que essa história foi capaz – ao se fazer história por meio dessa repressão, de algum modo, interessada – de dissimular ou interditar.” DERRIDA, 2001, p. 13.

totalidade do que a possibilita, a sua condição de possibilidade é também repensada; em um segundo movimento, a condição de possibilidade da linguagem e todos os seus atributos são confrontados com a linguagem domesticadora da metafísica da presença, do logocentrismo que igualmente parecem ter dominado uma certa história da escritura no ocidente de Platão a Saussure.

Importa-nos aqui menos julgar a validade das análises que se seguem à hipótese apresentada do que observar que a distensão da conceituação tradicional de linguagem com o nome de escritura – a escritura *compreenderia* a linguagem – representa antes um movimento anafórico, a anáfora absoluta diríamos, uma vez que tal distensão retoma de um lado o sentido pré-conceitual das manifestações ditas de escritura e, de outro, anuncia a clausura do conceito por uma necessidade estrutural de afirmação do discurso da verdade, a escritura natural: a verdade preexiste à escritura e a coordena de fora do jogo, a escritura é a forma infinitamente decaída da presença-a-si, etc. Importa-nos ainda realizar o jogo da escritura e realizar esse movimento de anáfora, buscando no campo pré-conceitual das práticas de linguagem – pré-conceitual no sentido de que as práticas de linguagem não haviam sido ainda confrontadas com uma reflexão sistemática sobre o seu estatuto e pretensão de validade – algo que aponte para esse inflacionamento moderno da questão da linguagem. Os dois movimentos são solidários e devem demonstrar que, antes mesmo do enclausuramento da escritura sob a sombra do *lógos* filosófico, sua expulsão para exterioridade mundana, a ambigüidade do pensamento mítico já anunciava os limites dessa ocultação com lucidez suficiente para nos fazer deslocar a totalidade de nossa aventura histórico-metafísica – dizemos deslocamento, não destruição.

O que o pensamento mítico – não a sua totalidade, mas sem dúvida um dos seus esforços de descentramento mais eficazes que tem nos mitos dionisíacos configuração exemplar – não cessava de anunciar é que, antes mesmo de sua condenação através do *lógos*

filosófico – que ironicamente utiliza a narrativa mítica inúmeras vezes, cada vez com uma astúcia que mal percebemos³¹ – haveria uma ambigüidade, uma ambivalência que nem mesmo o *lógos* filosófico pôde suplantar totalmente³². Em outras palavras, antes mesmo da *suspensão da escrita*, seu regime condenatório que tem na *República* de Platão sua encenação mais convincente – pensemos no sentido jurídico-penal de *suspensão*: privação temporária de determinada atividade³³ –, havia um movimento selvagem, prática suplementar da linguagem, ou ainda, era a própria *voz* da linguagem que se apresentava aos olhos de determinado pensamento mítico: *escrita da suspensão*.

Suspensão aqui se refere ao movimento que renuncia à necessidade da escolha e se situa no entre-ponto dessa necessidade – o pensamento mítico a que nos referimos funciona em duplicidade, digamos em multiplicidade: o extermínio do próprio pai, a queda vertiginosa, o exílio e a execração foram lançados ao Édipo sofocliano, mas é também esse mesmo Édipo que em *Édipo em colono* vai conceder à terra que receber o seu cadáver a ausência de toda a violência; outra forma exemplar de descentramento – de outra parte, *suspensão* se refere à interrupção, ao cessar de algo que se prenunciava ou aguardava, e as suas características de

³¹ DERRIDA, 2005, p. 10.

³² É interessante observar como um eminente helenista pôde de forma tão simplista se desvencilhar das relações entre o mito e a filosofia e, espantosamente, fazendo referência ingenuamente ao vocabulário profano da nova ordem mental. Acreditamos que há, de fato, mudança de estatuto, porém, negamos que a função mítica esteja ausente do pensamento filosófico. O que nos interessa, é perceber que mito e filosofia fazem sistema, arregimentam determinada solidariedade, sem o que tomaríamos Platão por um colecionador de silogismos. "Todavia, apesar destas analogias e destas reminiscências, não há verdadeiramente continuidade entre o mito e a filosofia. O filósofo não se contenta em repetir em termos de *physis* aquilo que o teólogo havia exprimido em termos de poder divino. À mudança de registro, à utilização de um vocabulário profano, corresponde uma nova atitude mental, um novo clima intelectual diferente. Pela primeira vez com os Milésios, a origem e a ordem do mundo adquirem a forma de um problema explicitamente formulado, para o qual é necessário fornecer uma resposta sem mistério, à medida da inteligência humana, susceptível de ser exposta e debatida publicamente, perante o conjunto dos cidadãos, como as outras questões da vida corrente. Assim se afirma uma função de conhecimento liberta de toda a preocupação de carácter ritual. Os 'físicos' ignoram deliberadamente o mundo da religião. A sua investigação já nada tem a ver com as formas do culto a que o mito, apesar da sua relativa autonomia, permanecia sempre mais ou menos ligado." VERNANT, 2008, p. 64. Mais tarde, em texto de 1985 – "O Dioniso mascarado das *Bacantes* de Eurípedes" – as relações entre o mito e filosofia aparecem em melhores condições pela preponderância menos do estudo do mito em si mesmo do que do quadro de prescrições que a filosofia impõe ao mito.

³³ "Suspensão" In: HOUAISS, 2001.

maior relevância são o adiamento, a incompletude, movimento ininterrupto ou devir selvagem.

A *escrita da suspensão* é vertigem, a *suspensão da escrita* a sua condenação e são exatamente esses os limiares da questão aqui proposta: se há uma aventura da escrita no ocidente como perversão das origens, fora da fala plena e reconfortante da presença-a-si, em outras palavras fora do Ser em geral enquanto presença, ela foi *suspensa* antes mesmo que pudesse de fato vir à luz e, só raramente e por desvios, pôde lançar-se sob o signo autêntico de uma *aventura*: risco e contingência. A aventura metafísica que recobriu e se confunde com a própria história do saber – e do saber da história – no ocidente tem personagens e cenários perfeitamente demarcados, o limite, a ordenação e a não-contingência são a sua própria condição de possibilidade.

Sobre o movimento *anafórico* deve-se afastar a idéia de uma volta às origens para recalcular a trajetória. Não se trata disso – e mesmo que se tratasse tornaria nossos esforços insignificantes já que refazer o trajeto por caminhos diversos não toca o essencial, em outras palavras, não diz a necessidade do caminho que nos foi legado –; mais importante é tentar perceber nesses instantes mudos, desvios e lapsos que terão em um primeiro momento o pensamento mítico como ponto de inflexão privilegiado, um ‘novo antigo’ agenciamento da escrita que nomeamos com alguma justificativa *escrita da suspensão*. O paradoxo não é fortuito, um *novo-antigo agenciamento* é o que fez com que escritores modernos – muitas vezes percebidos com espanto, sem precedentes ou sucessores –, por uma intuição que lhes é própria, revogassem a *suspensão* secular que fora imposta e retomassem a própria vocação da escrita que é abrir-se para a multiplicidade. Mas não nos apressemos, há sem dúvida entre estes e os antigos algo que os coloca lado a lado, mas é preciso antes distender a trama para captar os desvios sob uma luz própria.

Façamos apenas uma pequena digressão antes de retomar a questão do pensamento mítico em melhores termos. Parece claro nesse momento que o que chamamos de *escrita* se aproxima consideravelmente do que Derrida tinha em mente na *Gramatologia*; optamos, no entanto, pela palavra “escrita” em detrimento de “escritura” por um desenvolvimento sutil. Primeiramente a não aderência a uma conceitualização especializada e localizada nos permite desdobrar a própria reflexão a que nos propomos para além do programa derridiano e, igualmente, nos permite equacionar o conceito àquele que vai lhe complementar: refiro-me ao conceito de *suspensão* que já foi, em caráter alusivo, apresentado.

O CAMPO PRÉ-CONCEITUAL

É preciso antes fazer algumas ressalvas: lançar-se à análise propriamente dita sem as prescrições que o limite da questão nos impõe seria tornar imprecisa qualquer reflexão. Em primeiro lugar, o que propriamente chamamos de campo pré-conceitual tem geografia e temporalidade definidas: abrange o período entre o micênico (séc. XVII a.C. – XIII a.C.) a idade das trevas (séc. XII a.C. – séc. IX a.C.) e a Idade Arcaica (séc. VIII a.C. – séc. VI a.C.) da civilização grega. Os três períodos da civilização grega antiga mencionados perfazem um sem número de questões sobre a nossa própria contemporaneidade: as relações dinâmicas e o estatuto instável da *palavra* – seja propriamente dita: palavra escrita, palavra religiosa, palavra de lei, palavra de encantamento ou iniciação – estão intrincadas em um sistema de intuições e prescrições que articula as próprias condições de possibilidade da poesia, da filosofia, do direito, das instituições democráticas. Questões que serão retomadas de forma mais sistemática no período helenístico, mas que, desde então, demonstram, como já foi dito, que a questão da linguagem, a *palavra* segundo os seus modos sutis de apropriação, é fundamento por excelência – *fundus* do latim, o solo sobre o qual se assenta mas também um

“*a-fundamento*”, esforço sistemático de ocultação das fundações que garante a sua própria eficácia.

É nessa rede de deslocamentos e prescrições sutis que se desenvolve um determinado campo de questões fundamentais sobre as quais o edifício platônico deve antepor o seu ato suspensivo que tem na expulsão dos poetas da *República* não apenas uma metáfora, mas a *metáfora por excelência* que garante a impossibilidade da metáfora como jogo da verdade, *alétheia*. A *alétheia*, no entanto, conhece uma história e, antes mesmo de servir ao discurso do *lógos* platônico como termo capital da indagação, ela aparece associada ao exercício nobre da palavra, à figura do *aedo*. É preciso retroceder aos aspectos míticos que tornam possível ao *aedo* ter acesso a essa visão e tornam sua palavra eficaz, bem como delinear o seu lugar na economia geral do *cosmos* humano da sociedade grega arcaica.

Mnemosýne, titânide irmã de Cronos (*Κρόνος*) e Oceano (*Οκεανός*) mãe das nove musas – Calíope, Polímnia, Cleo, Euterpe, Talia, Melpomene, Terpsícore, Érato e Urânia –, muitas vezes se confundindo com elas, é a deusa que preside à função poética. O *aedo* – personagem que só por um anacronismo poderíamos chamar *poeta* – por seu dom de rememoração ou *anamneses* e por efeito de um êxtase típico da possessão e do delírio divino – teria acesso a uma realidade primordial no momento mesmo em que articula o ritual de invocação formular, ou seja, assim como *Mnemosýne* sabe ‘tudo o que foi, é e será’³⁴, o poeta, no momento em que é possuído pelas musas, tem acesso direto à visão da deusa; conhecimento das origens, dos começos e das genealogias. Pedindo às musas que cantem, forma comum dessa invocação que se dava em um momento extraordinário, o *aedo* tem acesso ao passado, bem como ao presente e ao futuro – paga de sua cegueira das coisas visíveis e mundanas – e seus olhos se voltam para um mundo inacessível ao olhar comum, desfazendo o engano e desocultando as coisas para virem tais quais são. O *aedo* torna

³⁴ “Eia! pelas Musas começemos, elas a Zeus pai / hineando alegram o grande espírito no Olimpo / dizendo o presente, o futuro e o passado / vozes aliando.” HESÍODO, 2006, v 36-39.

presentes os acontecimentos da idade heróica, mas também a idade e o tempo primordiais: o aparecimento do mundo, a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade são pronunciados:

Por sua memória, o poeta tem acesso direto, em uma visão pessoal, aos acontecimentos que evoca; tem o privilégio de entrar em contato com o outro mundo. Sua memória lhe permite ‘decifrar o invisível’. A memória não é portanto apenas o suporte material da palavra cantada, a função psicológica que sustenta a técnica formular, é também e sobretudo a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto mágico-religioso. Com efeito, a palavra cantada, pronunciada por um poeta dotado de um dom de vidência, é uma palavra eficaz; por sua virtude própria, ela institui um mundo mágico-religioso que é o próprio real.³⁵

Dupla função ou, em outras palavras, a sua tautologia própria, a palavra poética se auto-valida no momento mesmo em que é pronunciada; palavra que põe em conjunção o assertórico e o apodítico, ela tanto institui o mundo que profere quanto profere um mundo que é em si e para si o próprio real. A palavra poética aciona aquilo que diz e assim soleniza o seu verdadeiro poder: eleva homens a heróis com a mesma eficácia que condena ao esquecimento, *léthe*. A invocação às musas, presente nos cantos homéricos, constitui os restos formulares de uma tradição que se apoiava na unidade viva entre a palavra poética e a memória, unidade que garantia a sua eficácia de palavra verdadeira, *alétheia*. Nesse sentido é interessante observar que a verdade dos *aedos* tem seu estatuto subsumido na estrutura da cidade-estado micênica, não se estabelecendo apenas como um repositório de antigas lendas; sua função é dupla, celebrar os imortais e explorações dos homens valentes (heróis): “um homem vale o que vale o seu *lógos*”³⁶. Como mestre da verdade, a verdade se conforma à conveniência da nobreza e, mais importante, a uma identificação entre o *lógos* e a verdade. É somente pela palavra que os grandes feitos têm assegurada uma longevidade que ultrapasse as gerações, o que não passou despercebido para uma nobreza ávida de distinções³⁷.

Assim, uma complexa articulação entre memória e divindade, *Mnémosyne*, sob determinado aspecto e entre *lógos* e verdade sob outro aspecto cria uma rede sugestiva de

³⁵ DETIENNE *apud* LIMA, 2003, p. 32.

³⁶ LIMA, 2003, p. 33.

³⁷ LIMA, 2003, p. 32.

hipóteses. O caráter assertórico e apodítico do *lógos* poético institui a palavra como *aquilo que é*, a palavra é fonte do Ser e por ela o além mundo ajusta ao mundo dos homens um espaço de *ex*-istência acessível ao *aedo* e, conseqüentemente, garante pela tautologia *lógos*-Ser – a palavra *é*, sem diferenciação – o estatuto de verdade que pode ser utilizado pela nobreza micênica nas cerimônias de distinção. Luiz Costa Lima, a quem muito se devem as reflexões aqui desenvolvidas, demonstrou em uma análise precisa que tal tautologia se deve ao fato de que o “*lógos* não se define pela correspondência com a cena de que fala, mas com o lugar de onde fala”³⁸ se referindo sem dúvida à função do *aedo* em meio a uma realeza que via em suas palavras uma alternativa ao esquecimento, *léthe*. Vejamos antes a que se reduz o exercício nobre da palavra, a fim de modalizar esse aspecto de distinção que aqui nos parece apenas conseqüência de uma articulação ainda mais complexa.

É a palavra enquanto *physis* que sustenta as fundações da *alétheia*, a verdade: “a palavra é verdadeiramente concebida como uma realidade natural, uma parte da *physis*”³⁹. A constatação é necessária e aponta para um aspecto mais essencial que incisa de dentro a palavra eficaz: a palavra ela própria desaparece, a sua condição de palavra enquanto *physis* é que ela mesma seja dissimulada, apagada, subjugada e se torne a pura transparência de um transporte entre duas dimensões do real, a dimensão das origens, dos deuses e heróis, e a dimensão humana. Paradoxalmente, o *lógos* poético é transporte – é ele que permite que o além mundo, com a potência de uma aparição, venha fazer-se presença entre os homens – e transparência, sob a sua superfície é a *superfície* mesma que deve desaparecer em benefício de uma lógica auto-evidente, de uma perfeita univocidade. Essa univocidade não permite a diferenciação discursiva e conduz à primeira ambigüidade do exercício nobre da palavra poética: a palavra eficaz, *lógos* poético que traz em si a *alétheia*, antídoto do esquecimento, *léthe*, é aquela que por um ritual mágico-ilusionista deixa-se rasurar sobre um fundo de

³⁸ LIMA, 2003, p. 33.

³⁹ LIMA, 2003, p. 33.

entidades in-vocadas pelo mestre da verdade, o *aedo* – in-vocadas porque não é a voz do poeta que fala, sua voz também é silenciada sob os auspícios das musas.

A palavra eficaz, o *lógos* poético de potência exemplar, é o seu próprio desaparecimento, pura negatividade. Nesse ponto a meditação sobre a *alétheia*, a palavra eficaz, se mostra ainda mais complexa, pois se une a essa primeira negatividade que é a negatividade mesma, uma observação importante: do mesmo modo que o *lógos* poético resgata do esquecimento, ele articula um esquecimento mais mundano e necessário, esquecimento das dores e das trevas, abrandamento do infortúnio no mundo – a univocidade se dobra em ambigüidade: o *aedo* é aquele que por virtude de um encantamento convida a quem possa ouvir que se esqueça da sua própria presença no mundo, do caráter contingente dos assuntos humanos.

Observemos então que a negatividade não é um aspecto acidental do exercício nobre da palavra pelo *aedo*, mas a sua própria condição de possibilidade: paradoxalmente toda a ontologia do mito, sua vocação para proliferar *phainómenon* nos interstícios do mundo dos homens – embora a pura visão somente seja acessível ao *aedo* – é controlada por uma economia que dita a negatividade no mesmo movimento em que oculta o seu rastro. A palavra é o canto do Ser, observação consistente com que até aqui foi dito, mas o Ser é também palavra ausente. São as próprias musas que declaram: “Sabemos dizer muitas coisas enganosas, semelhantes a realidades, mas também sabemos, quando o queremos, dizer coisas verídicas.”⁴⁰ Sem dúvida, a tragédia virá tematizar melhor o poder de *apathe*, engano, dos deuses, mas ao mestre da verdade não será resguardado nenhum lugar privilegiado. Nesse sentido, mestre da verdade, ele é também mestre do engano e nessa ambigüidade a palavra em estado de *physis* se vê cingida pela negatividade, pressente-se nela um poder de engano:

⁴⁰ HESÍODO *apud* LIMA, 2003, p. 34.

expulsá-la na condição de *physis* só pode ser aí o primeiro ilusionismo. Pronunciando o mundo, o *aedo* silencia a palavra.

Parece-nos que já em uma das mais antigas práticas da palavra surge o delinear de uma questão fundamental: as articulações entre a palavra e o Ser. Durante a história ocidental, o Ser se confundirá sistematicamente com outras modalidades da presença segundo as contingências das épocas e dos homens⁴¹, mas permanecerá sempre primeira, sempre tomada em um atributo indiscutível que relega à negatividade e a uma sobrevida fantasmática a palavra, a escrita, a exterioridade – sendo conceitos como esses indissociáveis de coordenadas hierárquicas: a visão antes da palavra, a voz antes da escrita, a interioridade antes da exterioridade – que só a contragosto e por impertinência persistem.

Se o pensamento mítico e a economia poética do *aedo* inauguram a *suspensão da palavra* pela sua ocultação pode-se já adiantar que a condenação da escrita em Platão vem agregar novos feixes para que a expulsão dos poetas não passe de um mero ato despótico, tornando-se o ato eficaz que coordena de longe a história da escrita no ocidente. Antes, no entanto, de repassar a condenação platônica, um mito parece ter força suficiente para transtornar a verdade do *aedo* e nos dar uma nova perspectiva. Em outras palavras e reiterando o que já dissemos anteriormente, *é a ambigüidade do pensamento mítico que anuncia os limites da ocultação*. O estatuto do *aedo* sem dúvida é provocador – mestre da verdade, em seu agenciamento próprio ele coordena uma sutil ocultação da palavra – e já seria o suficiente para inaugurar uma torrente de questões; mas, assim como há esse movimento de ocultação, é no próprio seio do discurso mítico que devemos encontrar a força de descentramento que justifica o nosso movimento anafórico: referimos-nos ao mito de Dioniso, mais

⁴¹ Derrida enumera as seguintes na *Gramatologia*: “presença da coisa ao olhar como eidos, presença como substância/essência/existência (ousia), presença temporal como ponta (stigmé) do agora ou do instante (nun), presença a si do cogito, consciência, subjetividade, co-presença do outro e de si, intersubjetividade como fenômeno intencional do ego, etc.” (2004, p. 15.)

especificamente a certa tendência geral ao descentramento e à evasão no horizonte dionisíaco, tendência em franco combate com as divisas do Ser e da presença em geral.

DIONISO

Dioniso, deus do êxtase e do vinho, bebida que alivia os homens do peso do cotidiano e inspira. Conta-se, segundo uma das tradições que Zeus, senhor do Olimpo, havia se apaixonado por Semele, princesa tebana filha de Cadmo e Hermone, fazendo-lhe visitas clandestinas no palácio de seu pai. Instigada por uma ama do palácio, disfarce da ciosa Hera, Semele teria feito com que Zeus empenhasse sua palavra na promessa de satisfazer-lhe qualquer desejo. Semele teria pedido que Zeus se mostrasse em todo o seu esplendor divino como prova de sua afeição. Um Zeus hesitante então a fulmina com os raios que emanam do seu corpo na sua forma etérea e resplandecente, mas a criança é salva por uma hera surgida espontaneamente que afasta a chama devoradora. Zeus então recolhe o pequeno deus ocultando-o na coxa para completar a gestação. Tendo emergido da coxa de Zeus no tempo certo, Dioniso primeiro é confiado a Átamas, que reinava na Beócia, e Ino sua esposa e irmã de Semele. Descoberto o arranjo de Zeus para ocultar Dioniso, Hera conduz o casal à loucura fazendo com que matassem seus próprios filhos, Learco e Melicertes. Após o incidente Dioniso, sob a aparência de um cabrito, é conduzido por Hermes a um país distante onde é educado pelas Ménades, as ninfas do monte Nisa – daí o seu nome Zeus de Nisa, Dioniso –, tendo também contribuído para sua educação as Musas, os sátiros e Sileno, pai adotivo. Ao atingir a idade adulta, Dioniso é ainda obsedado por Hera que, aproveitando-se da embriaguez do jovem ocasionada pelo vinho, o leva à loucura. Somente após uma viagem ao santuário de Zeus em Dodona pôde se libertar da influência de Hera. E assim vamos encontrar Dioniso e

seu *thíasos*, composto de mênades, sátiros, ninfas e também de Sileno em suas deambulações, suscitando as mais variadas aventuras.⁴²

Em traços gerais essa é a feição do deus que aqui convidamos a nos sussurrar algo mais sutil do que nos transpareceu a economia poética daquele que teria por finalidade trazer o próprio mito à presença – o *aedo*, mestre da verdade – mas apenas nos permitiu demonstrar a vacuidade ou caráter puramente negativo da palavra em razão de uma experiência *em presença*. De fato, há determinados traços no mito dionisíaco que transtornam a própria forma de apropriação poética coordenada pelo *aedo* e vem suscitar um descentramento único no pensamento grego, descentramento sobre o qual o Platonismo vai articular suas melhores estratégias de condenação. Cotejar a forma de apropriação e apresentação do discurso mítico com as sugestões singulares de Dioniso vai nos permitir demonstrar em que medida o próprio mito dilacera a estrutura em que se apresenta fazendo ultrapassar-se: em outras palavras o que está aqui em jogo é uma comparação entre o gesto que dá presença a um determinado fenômeno – o *aedo*, aquele que pronuncia o além mundo pelas graças de *Mnemosýne* – e a potência de distensão que, naquele mesmo ato, parece ultrapassá-lo – a indocilidade do próprio potencial mítico à estrutura que pretende admiti-lo. Dioniso descentra o *aedo*, manda passear a unidade de sua técnica formular, do mesmo modo que conduz o ímpio Penteu à perdição.

Em artigo intitulado “O Dioniso mascarado das Bacantes de Eurípedes”, Jean-Pierre Vernant⁴³ observa que há duas formas de transe e de possessão em muitos aspectos opostas. De fato a oposição coloca de um lado os magos que, através da disciplina, de variados exercícios espirituais, técnicas de ascese e reencarnação têm a capacidade de abandonar o corpo e viajar ao além mundo, retornando com as lembranças de tudo o que viu. Sob essa forma o transe parece mais comprometido com Apolo do que com Dioniso. Há, no entanto,

⁴² BRANDÃO, 1993.

⁴³ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 335-360.

uma outra forma de transe, propriamente dionisíaca, que inverte as coordenadas da figura legendária do mago:

Na outra forma de transe, não é um indivíduo humano excepcional que sobe até os deuses, são os deuses que, a seu bel-prazer, descem à terra para possuir um mortal, cavalgá-lo, fazê-lo dançar. O possuído não deixa esse mundo, é neste mundo que ele se torna outra pela força que o habita.⁴⁴

Sob essa perspectiva, mais afim ao caráter dionisíaco da possessão, pode-se perceber o corpo estranho que a figura de Dioniso representa para o panteão grego. Em primeiro lugar, a possessão dionisíaca representa já uma subversão da ordem dos assuntos humanos: entregue à possessão, os seguidores de Dioniso instituem uma força *anômica* no interior mesmo da temporalidade humana. Contrariamente ao movimento vertical de ascese do mago que se projeta em um momento definido para o além mundo e, retornando, traz a lembrança de uma visão daquilo que é; ou do *aedo* que, invocando as musas em um momento extraordinário a que só ele tem acesso, pronuncia a verdade, palavra eficaz que vai edificar o mundo no momento de seu sopro; a possessão dionisíaca traz um elemento de subversão que se instala na existência presente para, contrariamente, ultrapassá-la.

Mais semideus que deus, não apenas o seu estatuto no panteão grego é ambíguo, mas ele instala no interior do devir humano uma zona de irreduzível ambivalência em que o divino e o mundano se tocam e convivem, se tornam indiscerníveis. Ao mundo do sempre, o mesmo que a experiência mística oferece como ressarcimento pela inconsistência e inconstância do devir humano, a possessão dionisíaca oferece a experiência absoluta do devir que é a alteridade. Dioniso “não desliga o homem da vida terrestre através de uma técnica de ascese e de renúncia. Embaralha as fronteiras entre o divino e o humano, o humano e o bestial, o aqui e o Além. Faz comungar o que estava isolado, separado.”⁴⁵ Dioniso é o deus que possui o

⁴⁴ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 341.

⁴⁵ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 343.

mundo, faz imperiosa a sua presença para transtornar as fronteiras, rasurar os limites, faz os velhos dançarem e as mulheres abandonarem seus lares, deus de evasão e do descentramento.

Como deus da possessão que desfaz os limites do divino e do mundano, Dioniso prescinde da técnica formular do *aedo* e seus rituais de invocação não menos do que a ascese mística do mago, meditação e disciplina: um e outro são impelidos para fora de si, em outras palavras, são desbordados. Nada seria mais estranho ao dionisismo do que as complexas orientações escatológicas ou práticas subjetivas de ascese, “nenhuma tendência ascética, nenhuma negação dos valores positivos da vida terrestre, a mínima veleidade de renúncia, nenhuma preocupação com a alma, com a sua separação do corpo, nenhuma perspectiva escatológica.”⁴⁶ Trata-se da abertura da experiência humana ao desarrazoamento e ao devir outro na e pela existência presente, sem intermédios ou práticas de austeridade, sem jogos coordenados ou preceptística.

As coordenadas e as oposições que cotidianamente ordenam o estar no mundo se fundem e se perfazem em uma zona de indiscernibilidade. O masculino e o feminino: “Homem que sou, a mulher passarei?” (822) – pergunta Penteu antes que o delírio o leve ao monte Cíteron para entregar-se como uma impossível bacante em trajes que não lhe pertencem à ferocidade das mãos de sua mãe e irmãs. “Não determina o deus se é jovem ou velho aquele que à dança se entrega” (207) e, se assim o for, com a mesma vitalidade os velhos envergarão o tirso e saudarão o deus em gritos de Evoé. “Eis-me” (1) é o ato violento que coloca o deus desde já estrangeiro e filho de Tebas, deus estrangeiro em sua própria terra, nativo de lugar algum. Deus da dissimulação; pensemos também na ambigüidade que a máscara trágica duplica no palco das *Bacantes*, pois “sua função é fazer reconhecer as personagens pelo que são, designá-las claramente aos olhos do público”; função que é deslocada pelo deus: “no caso de Dioniso, essa máscara, assim como o proclama, o dissimula,

⁴⁶ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 340.

‘mascarando-o’ no sentido próprio, enquanto prepara através do desconhecimento e do segredo seu autêntico triunfo e sua autêntica revelação”⁴⁷.

É claro que o dionisismo pode ser retomado pelo ideal ascético como demonstra Vernant – cisão que se coloca no interior do próprio dionisismo – mas a sua formulação domesticada nos limites das técnicas de purificação e de concentração apenas torna mais nítida a tensão com a cultura helenística. Reformulada a questão, diríamos que o dionisismo e a cultura helenística são compossíveis mas não compatíveis. Os jogos de Dioniso são radicalmente intransitivos.

O DIONISISMO NIETZSCHIANO.

A quem esteja familiarizado com o cenário conturbado das menções de Dioniso nos mais variados campos, da filosofia à música, do teatro à literatura, possivelmente deve ter notado a ausência de um livro capital para a nossa indagação, livro que realiza uma inflexão na leitura dos textos helênicos transtornando a própria forma da indagação moderna; refiro-me ao *Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* de Nietzsche. É sem dúvida através da torrente de questões por ele inaugurada que ensaios como *Os gregos e o irracional*⁴⁸, de E. R. Dodds, e toda uma nova tradição de exegese antiga pôde se desembaraçar das formas tradicionais de reflexão, muitas vezes associadas a um ideal evolutivo e escatológico da razão em que os helênicos teriam por *direito* propriedade inalienável. Uma leitura breve do *Nascimento da tragédia* permitiu, nos limites das feições que tomou o nosso próprio Dioniso, articular alguns fios ao tecido esparso deste ensaio e não foi com surpresa que algumas sugestões vinham ao encontro imediato do que até aqui foi dito. No entanto, o silêncio que talvez incomode as leituras mais atentas vem ser esclarecido com

⁴⁷ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 336.

⁴⁸ DODDS, 2002.

as palavras do próprio autor silenciado, em um prefácio acrescido em meados de 1886, ou seja, posterior em 14 anos e que representava o esforço de prefaciá-lo novamente todas as suas obras em uma *tentativa de autocrítica*:

Entende-se em que tarefa ousei tocar já com este livro?... Quanto lamento agora que não tivesse então a coragem (ou a modéstia?) de permitir-me, em todos os sentidos, também uma linguagem própria para intuições e atrevimentos tão próprios – que eu tentasse exprimir penosamente, com fórmulas schopenhauerianas e kantianas, estranhas e novas valorações, que iam desde a base contra o espírito de Kant e Schopenhauer, assim como contra o seu gosto!⁴⁹

Novas intuições, uma nova linguagem. Que Nietzsche tivesse arruinado o problema grego pela ingerência das coisas mais modernas, hoje nos parece irrelevante: a lição de “Pierre Menard, autor do Quixote”⁵⁰ e de “Kafka e seus precursores”⁵¹ nos aponta quão delicada é a condição de nossa própria contemporaneidade e de como todo texto é, além de qualquer premissa criativa, estritamente contemporâneo ao ato que o institui, seja a leitura ou escrita.⁵² É a linguagem que perde o livro, não totalmente, claro, mas é exatamente a linguagem austera e castradora das fórmulas kantianas e schopenhauerianas que destece sob um fundo selvagemmente criativo do clamor de Dioniso as melhores intuições e os melhores ensejos de desdobramento. Tendo assumido esse risco, é com apurado senso crítico que devemos puxar os sugestivos fios do Dioniso nietzschiano, naquilo que este ensaio por si só assume como o vigor de uma necessidade. parece-nos que assim afastaríamos simultaneamente um desconhecimento das fórmulas pesadas que o atavanquem assim como desdobraríamos para além do esparso e anedótico as proposições mais instigantes e descentradoras.

⁴⁹ NIETZSCHE, 1992, p. 20.

⁵⁰ BORGES, 1999.

⁵¹ BORGES, 2008.

⁵² “La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden completamente con la época, que concuerdan en cualquier punto con ella, no son contemporáneos pues, justamente por ello, no logran verla, no pueden mantener fija la mirada sobre ella.” AGAMBEN In: CLARÍN, 2009.

Quais as feições do deus segundo foi convocado por Nietzsche? A primeira menção importante se refere sem dúvida à oposição que o deus do vinho e do descentramento vem deflagrar mediante o deus solar, grande figurador plástico que é Apolo; oposição que se desdobra indefinidamente a atributos e que, primordiamente, coordena forças que se entrecrocaram, sendo responsáveis pela dinâmica de mutação das artes. A duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco* é o centro de forças constantemente em tensão que incita ao desenvolvimento das artes conforme uma delas se sobreponha ou intervenham periódicas reconciliações. A conveniência da visão dialética que institui Nietzsche nos primeiros períodos do seu ensaio não deve ocultar um sutil encadeamento que o próprio autor assume sem no entanto pronunciá-lo positivamente: Apolo, na qualidade de deus dos poderes figuradores ou grande figurador plástico, instigador de potências oníricas, condição de toda arte plástica ou representativa, é associado indiretamente à figura do filósofo:

O homem de propensão filosófica tem mesmo a premonição de que também sob essa realidade (...) se encontra outra, inteiramente diversa, que portanto é também aparência (...) Assim como o filósofo procede para com a realidade da existência, do mesmo modo se comporta a pessoa suscetível ao artístico, em face da realidade do sonho; observa-o precisa e prazerosamente, pois a partir dessas imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para a vida.⁵³

Ora, parece que por um meio ambíguo é o próprio filósofo que se torna sacerdote do deus figurador ou, em outras palavras, podemos ainda afirmar de forma provocativa que é a própria filosofia que se desenlaça como estado último e purificado do ideal apolíneo. Como deus que preside em Delfos a eficácia oracular, o deus solar é paradoxalmente patrono das artes – a essa altura diríamos a arte figurativa – e fundamento da figura do filósofo engendradora em traços fortes na figura paternalista de Sócrates. Intervém, sob esse aspecto, uma incoerência ainda mais constrangedora e da qual o *Nascimento da tragédia* não consegue se desvencilhar sem que para isso precise silenciar aqui e ali linhas de refluxo entre modalidades de escrita tão diversas como a do poeta e a do filósofo: como devemos nos

⁵³ NIETZSCHE, 1992, p. 28.

representar a expulsão dos poetas engendrada pela *República* se a própria filosofia é identificada ao ideal apolíneo? E se forem o socratismo da moral e a dialética entraves delimitando a verdadeira expansão da potência disruptiva e selvagem das artes, a bem dizer, perversões da potência dionisíaca? Ou ainda, se forem esses entraves também a solaridade do deus figurador, Apolo, podemos nos arriscar afirmando que a dialética nietzschiana dos opostos recai, no limite, na tensão entre a filosofia e a arte? Estaríamos, em suma, diante de um apolo-socratismo-moral em tensão direta com um dionisismo selvagem e irascível?

Se assim nos parece, a luta incessante entre os contrários, a dialética apolíneo-dionisíaca de Nietzsche, abstém-se de reconciliações se estendendo para além dos limites da obra de arte para atingir o centro de força do discurso filosófico da maiêutica e dialética platônicas – resumidamente, a velha divergência entre poesia e filosofia. Dois momentos do texto do *Nascimento da tragédia* vêm de encontro a essa hipótese arriscada, dois momentos igualmente arriscados que só foram articuláveis por Nietzsche no prefácio – ou posfácio – posterior na tentativa de auto-crítica:

O que significa, justamente entre os gregos da melhor época, da mais forte, da mais valorosa, o mito trágico? E o descomunal fenômeno do dionisíaco? O que significa, dele nascida, a tragédia? – E, de outra parte: aquilo que a tragédia morreu, o socratismo da moral, a dialética, a suficiência e a serenojovialidade do homem teórico – como? Não poderia ser precisamente esse socratismo um signo de declínio, do cansaço, da doença, de instintos que se dissolvem anárquicos?⁵⁴

Nada mais provocativo e motivador teoricamente na tentativa de autocrítica do que perceber o socratismo como um entrave e um sinal de decadência da tragédia. Descendente direto do fenômeno dionisíaco, plena de potências, de explosão de apetites e reconduzindo o homem ao coração da natureza, ela se vê desalojada, pervertida, entorpecida pelo discurso do filósofo, ao mesmo tempo ator e tragediógrafo da nova configuração do espaço mental grego. É o filósofo que se delineia sobre o fenômeno apolíneo, é ele que dilacera a potência dionisíaca da tragédia para encenar o seu próprio discurso no espaço da ágora, e é por ele que

⁵⁴ NIETZSCHE, 1992, p. 14.

a tragédia conhece a sua verdadeira decadência. Decerto o Nietzsche tardio, prefaciador de suas próprias obras, tinha consciência do novo problema que havia apreendido, algo terrível e perigoso, só indiretamente mencionado no *Nascimento da tragédia* ademais, como o próprio afirma, escrito de juventude: “foi o *problema da ciência* mesma – a ciência entendida pela primeira vez como problemática, como questionável”⁵⁵ – mais tarde o *problema da ciência* mesma tornar-se-ia a questão por excelência do discurso nietzschiano e seu legado mais fecundo. Novamente o fenômeno dionisíaco colide com o homem de ciência, o filósofo, o contemplador da verdade: o problema da ciência mesma é que ela possa desterrar o fenômeno dionisíaco dando lugar ao seu discurso apolíneo-lógico de equilíbrio e moderação; mais ainda, como a filosofia não pode desterrar a arte em geral, é relegando-a ao campo da dissimulação e do acessório que ela garante um exílio confortável. No entanto, nos perguntamos: quais são as coordenadas desse exílio e qual o agenciamento que ele determina?

Nietzsche nos dá algumas sugestões invocando Schiller quando da análise do coro da tragédia primitiva; segundo o autor, o coro representa uma investida concreta contra o naturalismo em arte, uma espécie de “muralha viva que a tragédia estende a sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética”⁵⁶. O campo em que se desenvolve a *tragoedia* grega é desse modo intransitivo e o papel legado ao coro é de desobrigar a tragédia a uma retratação servil da realidade. Não se trata aqui de uma ilusão inserida pela fantasia, mas de um mundo dotado de realidade, sem o qual a encenação trágica perderia a sua credibilidade e a sua eficácia. Tal afirmação nos leva a pensar que o naturalismo em arte, ao qual se opõe o coro na tragédia, é um naturalismo infinitamente decaído, subjugado à forma exterior da identidade pela semelhança. Ora, tal naturalismo, como se pode observar através da asserção de Nietzsche, é incompatível com o fenômeno dionisíaco e a atuação do coro vem desse modo confirmar a hipótese: a tragédia

⁵⁵ NIETZSCHE, 1992, p. 15. (Grifo do autor.)

⁵⁶ NIETZSCHE, 1992, p. 54.

dionisíaca não busca a semelhança e a identificação como se poderia pensar – e toda uma tradição assim o pensou sob a forma mais ou menos modificada dos termos-chave aristotélicos: *mimesis* e *catarse* –; contrariamente, é de eficácia e efeito em presença que se trata, ou seja,

o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza.⁵⁷

Se destacarmos esse aspecto confrontado com a condenação da arte representativa pela República sob a alegação de corromper ou confundir, a suspensão platônica só atinge o fenômeno dionisíaco nos limites da má-fé e de forma indireta, ainda assim, o mito da arte representativa sobreviveu e estendeu-se além, dissimulando a própria potência dionisíaca, ou talvez, exatamente, resguardou sua força por ocultar esse primeiro ponto de tensionamento. A velha divergência entre filosofia e poesia é já desde sempre uma encenação na qual a filosofia, ela própria, forjou os traços do adversário para dele desvencilhar-se com mais facilidade: conferindo-lhe a máscara figurativa unívoca que consolida a presença de um caráter, a filosofia realiza o seu ato suspensivo muito mais complexo do que a simples expulsão dos poetas da república ideal. No entanto algo escapa na máscara de Dioniso, “onde a fascinação do olhar impõe uma presença imperiosa, obcecante, invasora, mas ao mesmo tempo a de um ser que não está onde parece estar, que está também muito além, dentro das pessoas e em nenhum lugar – a presença de um ausente”.⁵⁸

É nesse momento que se torna urgente a leitura de alguns textos-chave do “socratismo moral” – segundo a expressão de Nietzsche, provavelmente se referindo ao fato de que o método socrático não representava apenas uma tomada de conhecimento como abstração intelectual, mas também uma reforma da experiência existencial prática – para reconhecer em que medida a eficácia do seu discurso suspensivo não foi mais do que uma estratégia de má-

⁵⁷ NIETZSCHE, 1992, p. 55.

⁵⁸ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 336..

fé, como nos parece ter sido o exílio da arte ao campo da representação em geral – exatamente o espaço que o fenômeno dionisíaco parece negar com seus melhores esforços.

A SUSPENSÃO PLATÔNICA

A mais segura caracterização genérica da tradição filosófica européia é que ela consiste numa série de notas de rodapé a Platão.

Alfred North Whitehead, *Process and Reality: an essay in Cosmology*.

Qualquer menção a Platão corre sempre o risco de repetir indefinidamente as polêmicas e teses desde sempre correntes na tradição dos comentadores e filósofos que lhe foram posteriores e que, de certa forma, inflacionaram as bordas de um texto fundador até o limite do seu esfacelamento: aconteceu que, por força de sempre retomarem as questões fundamentais da filosofia dentro das projeções platônicas, os comentadores teriam de tal forma esboroadado aquilo que comentavam que o próprio texto se viu reduzido a um conjunto mais ou menos estável de asserções e minúcias. Hoje, muito do platonismo se resume aos manuais escolares e às intermináveis polêmicas acadêmicas sempre renovadas por um trabalho erudito em que método e rigor muitas vezes ocultam sua total esterilidade. Mais nocivos ainda talvez sejam os textos filosóficos que, por força de um ato de insurgência, procuram designar Platão o arauto de uma tradição decadente e já sistematicamente ultrapassada, escombros que só interessam à disciplina histórica ou ao especialista. Ambas as posições parecem renegar a força de um texto fundador não apenas da disciplina filosófica, mas das próprias coordenadas do pensamento, sua condição de possibilidade e desenvolvimento: no primeiro caso, na ausência de um posicionamento crítico, cai-se na tautologia; no segundo caso, uma crítica que não ousa se confrontar diretamente com aquilo a que diz respeito cai sempre aquém ou além daquilo que pretensamente havia desalojado.

Talvez o destino da filosofia ocidental seja mesmo adicionar indefinidamente notas ao texto platônico, mas, se assim nos parece, é preciso que essas notas não se tornem o inflacionamento ilimitado de um número delimitado de questões, nem mesmo o tachado rebelde e ingênuo de um texto que pretende ter já ultrapassado o texto *sob* o texto – é preciso antes, como numa estranha reversão, escrever o texto pelas suas notas, conduzir Platão em direção ao que ele deixa impensado ou fora de questão, é preciso seguir o texto até o limite em que ele diga algo que, uma vez sempre ali, só pode ser o resultado de uma caminhada que faça o passo estranho a si mesmo⁵⁹. Tal projeto aqui é apenas um esboço e corre o risco de não vir à luz definitivamente: permitimo-nos esse risco e esperamos conduzir Platão àquilo que, confinado nas inflexões do seu texto, representará nosso verdadeiro intuito: arrancar ao texto platônico uma zona limítrofe em que a suspensão da escrita seja subvertida pelo jogo dionisíaco ou, em outras palavras, em que a *suspensão da escrita* se converta em *escrita da suspensão*.

É no Livro X da República que vamos encontrar a já célebre encenação da expulsão dos poetas da cidade ideal de Platão; entretanto, ela é já anunciada aqui e ali por desvios e astúcias do discurso platônico que buscam fundamentar sucessivas interdições montando uma estrutura de conjeturas na qual a expulsão dos poetas torna-se, se não inevitável, claramente previsível. Ressaltar esses desvios e astúcias permite perceber melhor as dimensões do gesto platônico em relação tanto ao contexto imediato sobre o qual ele pretende infligir sua crítica quanto em relação às projeções de uma cidade harmonicamente determinada pelo governo filosófico. Começemos então pelo Livro I que, como no prólogo teatral, apresenta os personagens e prepara a ação.

⁵⁹ Deleuze em carta a Michel Cressole define assim um projeto semelhante: “Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer.” (1990, p. 14)

No Livro I vemos Sócrates no Pireu, em companhia de Gláucon, onde fora participar de uma celebração em honra de Bêndis, deusa trácia identificada com Ártemis, Hécate e Perséfone. Tendo sido convidado por Polemarco a visitar a casa de seu pai, Céfalo, Sócrates cede à hospitalidade e vai ao encontro do rico homem e ao cenário no qual transcorrerá o diálogo. É evidente já nesse primeiro momento que a conversa de tom benevolente e ligeiro é entremeada por frases atribuídas a poetas que, sem dúvida, gozavam de um grande prestígio por parte daqueles que em tal circunstância os citavam. Céfalo usa repetidamente tais fórmulas e chega a recitar trechos inteiros de Píndaro, além de breves incursões a Homero, Sófocles e Simônides de Céos – poeta que introduz no diálogo o tema da justiça⁶⁰ –, com o intuito duplo de causar admiração – tendo em vista as belas palavras que usa e o efeito que elas parecem ter sobre aqueles que as ouvem – e forjar para si uma *sophía* fundamentada na palavra poética. O pequeno trecho em que Céfalo responde às intervenções de Sócrates é já a feição inicial de um confronto que se distenderá até o prólogo decisivo da expulsão dos poetas: trata-se de um confronto entre um saber atribuído aos poetas e repetido por “ouvir dizer” e o pensamento dialético do filósofo. Que esse saber deva ser desqualificado, e o será, nós já o sabemos, e a continuação do diálogo com a ausência de Céfalo, representante desse saber insuficiente, faz intervir o pensamento dialético no sentido de buscar uma definição melhor de Justiça.

O herdeiro natural da conversa é Polemarco, a quem as palavras de Simônides parecem reproduzir a verdade, a saber, que “é justo devolver a cada um o que lhe é devido” (331e) e que “a justiça é tratar mal os amigos e tratar bem os inimigos” (332d). Levando essas afirmações ao seu extremo, Sócrates termina por concluir que a Justiça, segundo foi legado pelas palavras de Simônides, só é útil quando se torna guardiã daquilo que não está em uso, ou seja, “no uso de cada uma em particular, a justiça é inútil, mas, na ausência de uso é útil.”

⁶⁰ Momento exato em que Polemarco intervém no diálogo entre Sócrates e Céfalo: “Sem dúvida é, Sócrates, disse Polemarco tomando a palavra, se é que devemos acreditar em Simônides.” (331d)

(333d) – conclusão insustentável que tem o corolário de ainda tornar o Justo especialmente hábil na injustiça (334a). O objetivo aqui é desestabilizar exatamente a asserção sustentada na tradição poética, representado pela figura de Simônides, e levar o interlocutor a concluir quanto a sua ineficácia pelo exame detido dos seus desdobramentos. E é em total confusão que Polemarco confessa não saber mais o que queria dizer, tendo por último artifício ignorar as próprias palavras e reiterar a afirmação que introduzira a discussão nos mesmos termos: “Minha opinião, porém, continua sendo que justiça é ajudar os amigos e prejudicar os inimigos” (334b).

O exame desse primeiro trecho nos permite já entender algumas motivações do discurso platônico, motivações que não seriam claras caso nos ativéssemos exclusivamente ao Livro X da *República*: trata-se, em um primeiro momento, de situar o discurso poético em um campo distanciado da verdade, produtor de idéias inadequadas ou perniciosas que, por força de sua autoridade, afetariam a capacidade de inteligência propriamente filosófica segundo uma lógica dedutiva de exame. Evidentemente, tal acusação relaciona-se com o fato de que “Platão luta contra a opinião geral dos gregos sobre o valor propedêutico da poesia em geral e da poesia de Homero em particular”⁶¹. O projeto platônico no seu nível temático é o de submeter a palavra poética ao escrutínio filosófico, fazendo emergir os desacordos e incoerências dissimulados sob a forma da autoridade da *Paidéia* personificada no canto dos grandes poetas. Com igual intuito é que seguidamente Gláucon e Adimanto propõem, no Livro II, as teses sobre as quais Sócrates deverá usar seus melhores recursos de refutação. Acolhendo o discurso sobre a justiça de Trasímaco, Gláucon deseja ouvir um “discurso em defesa da justiça, que diga que ela é melhor que a injustiça” ou ainda “um elogio pelo que ela mesma é” (358d). Gláucon e Adimanto maliciosamente apresentam um discurso de “ouvir dizer”, entremeado de testemunhos de poetas, chegando mesmo a recitar o mito de Gíges que confirma as

⁶¹ JAEGER, 2001, p. 767.

facilidades da injustiça frente à justiça. A dubiedade é aqui internalizada: no momento mesmo em que o discurso é apresentado, pesa já sobre ele a falta de fundamentação e a descrença daqueles que lhe dão a palavra – o que propriamente traça o tom de ironia desse trecho. Recorrendo às palavras dos poetas e sábios, Gláucon e Adimanto agem em consonância com o caráter predominante dos interlocutores de Sócrates; no entanto, trata-se de um falso comprometimento que tem por finalidade apenas impulsionar Sócrates à palavra: “lembra-te, Sócrates, que não sou eu quem fala, mas os que, em vez da justiça, elogiam a injustiça” (361e).

Desenhados em traços fortes os contornos dessa primeira interdição, resta ao filósofo agora examinar os tipos de discurso ou *elocução* para perceber neles mesmos o que os torna indesejáveis ao projeto platônico, função do Livro III da *República*. O Sócrates platônico inicia por estabelecer uma definição genérica da narrativa para em seguida, segundo o procedimento costumeiro, refiná-la: “Tudo o que é dito pelos que contam os mitos e pelos poetas não é uma narrativa de acontecimentos passados, presentes ou futuros?” (392d). Acertado o primeiro acordo, deve-se em seguida estabelecer os modos narrativos ou *gêneros*: haveria uma narrativa simples na qual “quem fala é o próprio poeta, que nem toma nenhuma iniciativa para fazer-nos pensar que era outro que falava e não ele próprio” (393a), uma narrativa imitativa na qual o poeta “pronuncia um discurso como se fosse outro”, fazendo com “que sua fala se assemelhe o mais possível à de cada um que, segundo indicação sua, terá a palavra” (393c) e, por fim, uma narrativa mista em que as duas modalidades se apresentariam conforme se quisesse dar a palavra ao personagem ou ao poeta. Não basta, entanto, o gesto classificatório, os gêneros devem ser verticalizados em uma rigorosa hierarquia conforme eles sejam prejudiciais ou não à educação da cidade. Sabemos que Platão irá condenar o gênero imitativo tendo em vista que na cidade ideal “cada um só pode exercer bem uma única função” (394e) enquanto o imitador presume, pela palavra, exercer várias funções; no entanto,

se dermos menos ênfase ao caráter ético dessa afirmação, será fácil perceber que a grande condenação de Platão se refere menos à não-especialização do imitador do que ao modo perigoso e “ilegítimo” que na imitação vem intervir a multiplicidade. Em outras palavras, a imitação institui a palavra como força motriz produtora de multiplicidade, ela colocará “trovões, rumor do vento e do granizo, ruídos dos eixos e das roldanas dos carros e som de trombetas, flautas, siringas de todos os instrumentos e ainda a voz de cães, ovelhas e pássaros” (397a) na boca dos oradores, o que fere o decoro e parte o liame natural entre o *Ser* e a palavra, única justificativa para manter a narrativa simples. “Entre nós não há homem duplo ou múltiplo, já que cada um faz uma coisa” (397e), do mesmo modo a palavra deve ser unívoca e servir na forma transparente do apresentar-se de si: as palavras do poeta dissimulam uma presença ausente, como a máscara de um deus que é sempre e incontrolavelmente outro. Em suma, o princípio de identidade, fundamento último de uma cidade de especialistas, deve sobrepujar a produção de alteridade que vem vinculada ao discurso imitativo.

Antes de levar nossas observações ao limiar sobre o qual Platão poderá nos trazer algo inesperado, é necessário não antecipar quaisquer indicações sobre isso ainda instável e, com rigor e atenção, analisar o que o Livro X da *República* vem acrescentar às duas interdições até aqui apresentadas: de um lado uma crítica contundente à Paideia assumida pelos grandes poetas educadores da Grécia, de outro, um elogio à identidade que deve reprimir a produção de alteridade, o caráter múltiplo que se vincula à palavra poética – ambos os termos criando um sistema *co-operativo*. Sem dúvida, as duas interdições elaboram o cerne da máquina platônica sobre a qual o Livro X deverá encaixar o último mecanismo e reprimir a poesia em melhores termos. Nesse livro central aparece a ideia bastante conhecida, refiro-me à tríade platônica da ideia, do objeto e de sua imitação: o primeiro o cria um demiurgo, o segundo o artífice, o terceiro o pintor. Para Platão somente os dois primeiros podem ser considerados demiurgos, na medida em que sua atividade cria algo, ao último resta a atividade de imitador.

Estabelecidas as filiações e os gêneros, deve-se desqualificar o imitador, resumindo-se assim o argumento: uma vez que este último não busca imitar as coisas tais quais elas são em sua verdadeira natureza, mas tais quais elas aparecem diante dos olhos, fica-se três graus distante da verdade. “Longe da verdade está a arte de imitar, e, ao que parece, ela é capaz de fazer todas as imitações porque só alcança um pouquinho de cada coisa, mesmo isso não passando de uma imagem inane.” (598b) – eis a visão acabada do poeta, proliferador de ilusões; semelhante ao pintor, ele deseja fazer passar a imagem pela própria coisa. E não se deve deixar enganar, “todos os poetas, a partir de Homero, são imitadores de imagens da virtude e também de tudo o mais sobre o que versam seus poemas e que não atingem a verdade.” (599e) De fato, e chegamos ao ponto que nos interessa em um pensamento que tenha finalidade educativa, se podemos sintetizar a censura aos poetas, ela se restringe ao conflito entre saber e não-saber ou aparência:

El poeta, según Platón, no es hombre de saber en el sentido filosófico de la palabra, ni tampoco de verdadera opinión, en el sentido de los prácticos no filosóficos, sino que imita la vida tal como la multitud la considera hermosa y buena. Su obra es el reflejo de los prejuicios e ideales imperantes, pero le falta el verdadero arte de la medida sin el cual no es posible sobreponerse al engaño y a la apariencia.⁶²

Daí a confusão crônica de juízos e o uso conveniente que se pode fazer de idéias em tudo contrárias que debilitam o saber filosófico – prática tão ao gosto dos sofistas. Podemos então, a partir das sugestões de Adriana Natrielli em *A crítica de Platão ao discurso poético no livro X da República*⁶³, resumir a expulsão dos poetas da República em quatro críticas coordenadas: as críticas *ontológica*, *epistemológica*, *psicológica* e *moral*. A primeira crítica se refere à distância entre o ser e a poesia, três graus distinta ela assume a aparência pelo verdadeiro como em um passe de ilusionismo. A segunda crítica se refere à escolha do artista pela imitação, isto é, caso ele conhecesse as coisas por ele representadas, não se contentaria com a aparência, mas faria a coisa mesma, como o artesão a cama. A terceira crítica se refere

⁶² JAEGER, 2001, p. 769.

⁶³ NATRIELLI, 2004.

ao grau de confusão que a poesia poderia legar aqueles que a tomassem por sábia, isto é, “se a melhor parte da alma é a que distingue ser e parecer, e conhece a verdade, então a pior parte da alma é a que se fixa nas aparências e não conhece a verdade. Portanto, a imitação, como se fixa nas aparências e não conhece a verdade, relaciona-se com a pior parte da alma, a que se dirige à emoção e não à razão”.⁶⁴ Em outras palavras, a poesia se dirigiria ao irracional da alma em detrimento de sua parte racional. Por fim, a última crítica se refere ao culto do desregramento e do não discernimento. Tomados pelo discurso poético, os homens tendem a achar belo o que é repugnante e relaxar a vigilância sobre seus sentimentos – pois, como o prova a repulsa de Sócrates frente ao desespero de sua mulher na *Apologia*, a vida é a arte do regramento e da medida.

Eis o quadro das quatro críticas, no entanto, é exatamente no momento em que o discurso platônico parece se articular mais fortemente que o recurso ao mito inverte a relação de um modo peculiar. Tendo realizado os quatro atos suspensivos, Sócrates, como num lapso discursivo, convoca o mito de Er⁶⁵ para dar a última palavra pronunciando o fechamento da

⁶⁴ NATRIELLI, 2004, p. 60.

⁶⁵ Este único trecho serve aos nossos propósitos, pois percebe-se como Platão constrói sinteticamente uma estética fundada nas críticas ontológica, epistemológica, psicológica e moral: “A verdade que o que te vou narrar não é um conto de Alcínoo, mas de um homem valente, Er o Arménio, Panfílio de nascimento. Tendo ele morrido em combate, andavam a recolher, ao fim de dez dias, os mortos já putrefactos, quando o retiraram em bom estado de saúde. Levaram-no para casa para lhe dar sepultura, e, quando, ao décimo segundo dia, estava jazente sobre a pira, tornou à vida e narrou o que vira no além. Contava ele que, depois que saíra do corpo, a sua alma fizera caminho com muitas, e havia chegado a um lugar divino, no qual havia, na terra, duas aberturas contíguas uma à outra, e no céu, lá em cima, outras em frente a estas. No espaço entre elas, estavam sentados juízes que, depois de pronunciarem a sua sentença, mandavam os justos avançar para o caminho à direita, que subia para o céu, depois de lhes terem atado à frente a nota do seu julgamento; ao passo que, os injustos, prescreviam que tomassem à esquerda, e para baixo, levando também atrás a nota de tudo quanto haviam feito. Quando se aproximou, disseram-lhe que ele devia ser o mensageiro, junto dos homens, das coisas do além, e ordenaram-lhe que *ouvísse e observasse tudo o que havia naquele lugar* [ontologia e epistemologias fundadas no ver lembrar o verdadeiro]. Ora ele viu que ali, por cada uma das aberturas do céu e da terra, saíam as almas, depois de terem sido submetidas ao julgamento, ao passo que pelas restantes, por uma subiam as almas que vinham da terra, cheias de lixo e de pó, e por outra desciam as almas do céu, em estado de pureza. E as almas, à medida que chegavam, pareciam vir de uma longa travessia e regozijavam-se por irem para o prado acampar, como se fosse uma panegírica; e as que se conheciam, cumprimentavam-se mutuamente, e as que vinham da terra faziam perguntas às outras, sobre o que se passava no além, e as que vinham do céu, sobre o que sucedia na terra. Umas, a gemer e a chorar, recordavam quantos e quais sofrimentos haviam suportado e visto na sua viagem por baixo da terra, viagem essa que durava mil anos, ao passo que outras, as que vinham do céu, contavam as suas deliciosas experiências e visões de uma beleza indescritível. Referir todos os pormenores seria, ó Glauco, tarefa para muito tempo. Mas o essencial dizia ele que era o que segue. *Fossem quais fossem as injustiças cometidas e as pessoas prejudicadas, pagavam a pena de tudo isso sucessivamente* [a moral em forma

República. É surpreendente que, no momento final, exatamente quando os poetas pareciam liquidados, Sócrates recorra a um discurso poético, contado de “ouvir dizer”, mesmo que este seja moralizado e resguardado sobre a dialética e o silogismo.

Ora, se o fechamento do livro X resgata o mito, ele não o faz para compreender os quatro atos suspensivos em um exemplo geral, mas para torná-los corolários de uma estética por vir, isto é, o ato verdadeiramente suspensivo e a astúcia de Platão subjaz a aparente força das interdições visíveis, em outras palavras, não se trata simplesmente de expulsar os poetas, mas de submeter a poesia ao escrutínio do saber filosófico internalizado nas críticas *ontológica, epistemológica, psicológica e moral*. Em primeiro lugar – a *ontologia* –, a poesia deve almejar o ser, deve a ele se direcionar para compensar as deficiências de seu pertencimento em terceiro grau. Assim determinado, o discurso poético deve se converter na busca do verbo perdido, como o *Aleph*, palavra que pronunciada unificaria a mera aparência em ser redescoberto. Em segundo lugar – a *epistemologia* –, a poesia deve permitir o acesso à verdade, dirigindo-se menos ao corpo do que ao intelecto a logicização reorganizaria o discurso em séries convergentes e necessariamente fundadas sobre um princípio comum.⁶⁶ Em terceiro lugar – a *psicologia* –, dirigir-se ao melhor da alma representa despedir a poesia não paramentada por uma lógica expressiva unificada, fragmentada pelas intuições afetivas ou pela oscilação dos sentimentos. Por último – a *moral* –, a poesia deve ser essencialmente

de ensinamento], dez vezes por cada uma, quer dizer, uma vez em cada cem anos, sendo esta a duração da vida humana – a fim de pagarem, decupilando-a, a pena do crime; por exemplo, quem fosse culpado da morte de muita gente, por ter traído Estados ou exércitos e os ter lançado na escravatura, ou por ser responsável por qualquer outro malefício, por cada um desses crimes suportava padecimentos a duplicar; e, inversamente, se tivesse praticado boas ações e tivesse sido justo e piedoso, recebia recompensas na mesma proporção. Sobre os que morreram logo a seguir ao nascimento e os que viveram pouco tempo, dava outras informações que não vale a pena lembrar. Em relação à impiedade ou piedade para com os deuses e para com os pais, e crimes de homicídio, dizia que os salários eram ainda maiores.” (614b-614d, grifos meus.) É quase desnecessário lembrar que o caráter psicológico já se encontra introjetado na posição de mestria adotada por Sócrates frente a Glauco, convocando o último a refletir segundo o melhor de sua alma.

⁶⁶ É por isso que Sócrates pede ao poeta que se justifique na linguagem da filosofia, e não na sua própria: “Mesmo assim, fique dito que, se a poesia imitativa que visa ao prazer pudesse apresentar um argumento que prove que é necessário que ela tenha um lugar na cidade bem administrada, prazerosos, nós a acolheríamos porque temos consciência de que ela exerce um encanto sobre nós.” (607a).

educativa, isto é, tem por fim a necessária formação do indivíduo para o convívio social, o que significa aquiescer o senso comum para se tornar também comum.

É exatamente uma estética assim orientada que vemos surgir no mito de Er. O movimento dialético da conversa detém o fluxo simplesmente retórico imprimindo o sentido racional, isto é, método e objetivo – salva-se a epistemologia. A sua posição no fechamento do diálogo permite a Sócrates articular os atos suspensivos em um único entrecho, o que dá consistência de verdade ao relato, mesmo sendo relato de “ouvir dizer”, ele é também reiteração, mito educativo filtrado e desenhado sob estrutura fundada contrariamente ao infundado da simples aparência – salva-se a ontologia. Dirige-se, claramente, ao melhor da alma, é pela voz do filósofo em presença de Glauco que a transmissão entre mestre e discípulo acontece, Sócrates por isso controla as nuances do discurso e conduz por sucessivas reorientações o dito “justo” que deve arrancar ao interlocutor o belo de sua alma, Sócrates é essencialmente um mestre na sua função em presença – salva-se a psicologia. Por último, a Paidéia, substitui-se o infundado da poesia, sua amoralidade por uma moral já firmemente fundamentada por toda a república e que o mito apenas repete de forma pedagógica – salva-se a moral.

Em traços gerais é isso o que gostaríamos de enfatizar na *República*. Contrariamente a determinadas análises recorrentes, a nossa análise intenta demonstrar que Platão não expulsa os poetas como superficialmente pareceria. Pelo contrário, Platão funda uma estética com corolários bem definidos e que tem no mito de Er um representante fundador. No próximo capítulo tentaremos demonstrar como a modernidade substitui os corolários platônicos por outros bem distintos e, principalmente, como, transformada, a estética moderna se converte em ontologia negativa, epistemologia infundada, psicologia da multidão e a-moralização.

NÓS, OS MODERNOS

MODERNIDADE, TRADIÇÃO E RUPTURA

Tout poète lyrique en vertu de sa nature opère fatalement un retour vers l'Eden perdu.
Baudelaires, *Les Curiosités esthétiques*.

Realizamos um grande salto ao abandonar os mitos dionisíacos, o sistema suspensivo platônico e a mimesis aristotélica para nos encontrarmos com os sentidos do moderno e da modernidade desde Baudelaire, a que o título dessa seção faz menção. O recorte só pode ser justificado por nossa orientação metodológica, isto é, efetuando saltos e elaborando um traçado não linear, esperamos apenas tocar em pontos inquietantes, em questões mal formuladas ou de formulação enrijecida, para apontar como uma *escrita da suspensão* esteve sempre espreitando a história que nos constituiu, mas foi definitivamente obliterada sob o fragor de uma *suspensão da escrita*.

A modernidade literária representa um ponto privilegiado da questão não só por representar uma ruptura com velhos padrões da moral e das belas letras, mas por fazer em si o movimento anafórico que mencionamos inúmeras vezes – o que exatamente desenha o caráter mais radicalmente paradoxal das vanguardas, entre a linha de frente e os primórdios do conflito, entre a tradição redescoberta e a invenção do novo.⁶⁷ Enfatizaremos, neste capítulo, a dubiedade da experiência estético-retórica em Baudelaire que, segundo nos parece, internaliza as aporias da condição moderna, cotejando-a eventualmente com outros projetos de renovação, isto é, com programas de outros “fundadores do éden crítico” do qual Baudelaire é justamente o ponto de entrada privilegiado.

⁶⁷ No prefácio interessantíssimo de Mário de Andrade há uma referência interessante ao primitivismo em arte – já que se trata de movimento anafórico na arte moderna –, principalmente no que ele representa de recusa a uma arte estetista e desinteressada, isto é, desligada da atuação ritual de construção simbólica: “É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. (...) Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos.” Não é acidental que uma visão aguda da arte venha encontrar no primitivismo as melhores sugestões de uma arte em ação, fundando, por isso mesmo, uma das mais reveladoras aporias da tradição moderna. (ANDRADE, 1981, p. 13-31)

A modernidade, principalmente na sua manifestação radical como *avant garde*, pode ser entendida como a tentativa de se instituírem novos começos, cada vez mais distanciados no tempo ou no espaço – por vezes espaços heterotópicos e temporalidades pluriformes (heterocronias)⁶⁸ – para fazer vir à arte aquilo que escritores anteriores haviam ocultado, seja pela conveniência de uma petição normativa, seja ainda pela necessidade de consenso social. A normatividade e o consenso são substituídos por uma ética da ruptura e do desajuste, forma vulgar do fazer poético moderno que perpassa a arte do século XX.

Se os capítulos anteriores tentaram demonstrar, sob orientação teórica em tudo contemporânea, novos pontos de entrada na questão da escrita, em suma, *uma história sob a História*, a nossa análise das modernidades deve demonstrar como as tentativas de recomeço, mesmo quando frustradas por cisões internas ou paradoxos insolúveis, guardam afinidades de método ou objetivo com os pontos de entrada mencionados. É que a modernidade, pretendendo liberar-se das coerções institucionais para renovar a sua prática, frequentemente, tocou nesses “novos antigos agenciamentos” deixados à margem dos discursos preponderantes. Esse é seu caráter paradoxal: que as modernidades – radicalmente orientadas para a estética do novo nas vanguardas ou de trejeitos anacrônicos em algumas propostas abrangidas – sejam, muitas vezes, as mais antigas de nossas contradições. Relegadas às margens, mas não silenciadas.⁶⁹

⁶⁸ Pode-se aventar a hipótese de uma modernidade fundada sobre o signo da *heterotopia*, ligada a sua *heterocronia* correspondente. As heterotopias são espaços que “têm a curiosa propriedade de estar em contato com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontra por eles designadas, refletidas ou pensadas” (FOUCAULT, 2006, p. 414). A arte, enquanto lugar realizado efetivamente sobre uma materialidade que, no entanto, não a contém, se tornaria, por esse viés algo como uma heterotopia, tanto na relação que estabelece entre o plano perceptivo e as implicações simbólicas, quanto na relação entre os vários espaços e tempos que uma única obra de arte é capaz de internalizar através dos mais variados artifícios – cênicos, pictóricos, narrativos, etc.

⁶⁹ Se determinadas modernidades artísticas, com seus melhores esforços, tocam as contradições, isto é, os discursos marginais ou descentrados em relação à “grande tradição”; é quase desnecessário dizer da também decisiva relação entre as artes e a tradição filosófico-científica até meados do séc. XIX. É Schlegel quem confirma exaltando a poesia quanto mais ela se aproxime de uma ciência: “Quanto mais a poesia se torna ciência, tanto mais também se torna arte. Para que a poesia se torne arte, o artista deve ter profundo discernimento e ciência de seus meios e fins e, assim, deve o poeta filosofar sobre sua arte. Para que não seja apenas inventor e trabalhador, mas também conhecedor de sua especialidade, e para que possa compreender seus concidadãos no campo da arte, deve também tornar-se um filólogo.” (SCHLEGEL *apud* LIMA, 2006, p. 322)

Ora, se a modernidade tal qual a concebemos nesse estudo não se interessa por uma história negativa – não a sua história, mas a sua motivação flerta com o negativo, como pretendemos mostrar –, isso se deve ao fato de, principalmente, estabelecer seus melhores esforços como a afirmação de um estar na linguagem, isto é, uma aventura na sua aceção mais afirmativa da contingência e do risco de um devir apenas vislumbrado. A modernidade é a celebração do risco e, se ela se perde em impasses insolúveis – como veremos em Baudelaire –, projeta ao mesmo tempo uma sombra que a ultrapassa.

O que entendemos aqui por modernidade e vanguarda? Quais as suas formas de atualização literária e filosófica? Tocamos nesse assunto na introdução, mas é preciso reiterar: nossa posição é de que modernidade e vanguarda não designam nem o mesmo objeto nem a mesma atitude. A *vanguarda* sugere a insurgência daquele que vai à frente e abre o caminho, o soldado de *avant garde*, postura militar impetuosa e provocadora. Ela designa especificamente uma “estética do novo”, ou seja, uma tendência da modernidade que carrega em germe a sua própria destruição, na medida em que representa a produção ininterrupta daquilo que a coloca sempre como projeção de si mesma. É de se recordar, como já mencionado de passagem, que o novo se torna, pela velocidade das operações de renovação, o antigo de amanhã em um ciclo vertiginoso. Nesse sentido, a *vanguarda* está ligada indissolavelmente ao modelo do progresso científico ocidental⁷⁰ e, por isso mesmo, carrega em si as aporias da produção-destruição internalizadas na prática teórico-artística e exemplificadas pela sociedade de consumo. O poeta moderno, segundo nos sugere Rimbaud,

⁷⁰ É Baudelaire quem diz: “Existe ainda outro erro muito atraente, que eu anseio por evitar, como ao próprio demônio. Refiro-me à idéia de ‘progresso’. Esse obscuro sinaleiro, invenção da filosofância hodierna, promulgada sem a garantia da Natureza ou de Deus – esse farol moderno lança uma esteira de caos em todos os objetos do conhecimento; a liberdade se dispersa e some, o castigo desaparece. Quem quer que pretenda ver a história com clareza deve antes de mais nada desfazer-se dessa luz traiçoeira” (BAUDELAIRE *apud* BERMAN, 2006, p. 166). E é exatamente a partir da leitura de Baudelaire que Berman apropria-se das entrelinhas da consciência do poeta para reafirmar os temores em relação ao progresso: “É irônico que, tanto na teoria como na prática, a mistificação da vida moderna, bem como a destruição de algumas das suas mais atraentes possibilidades, tenha sido levada a termo em nome do próprio modernismo em progresso.” (BERMAN, 2006, p. 166)

torna-se multiplicador de progresso, chegando mesmo a negar-se no fluxo sucessivo da novidade.

Há, no entanto, uma tendência ambígua a que chamaremos simplesmente de *modernidade*, e é esta que nos interessa. Ela coloca o novo em uma constelação distinta: se trata menos de uma “estética do novo”, do que de uma experiência de dilaceramento na própria efemeridade do tempo presente. Percebemos isso em Baudelaire: para ele o novo, seja uma experiência estética seja existencial, é sempre “desesperado – justamente o sentido do *spleen*, em francês –, ele é arrancado da catástrofe, do desastre de amanhã”.⁷¹ O *spleen*, palavra que resume essa experiência, só pode se abrandar pela transcendência do belo, mas, para isso, deve reconhecer a dualidade dessa mesma experiência: “O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão.”⁷² Ora, o novo anunciando a catástrofe iminente e manifesto em uma experiência estético-existencial de duplicidade traz uma sugestão importante: ele anuncia a sua aporia interna como escatologia, em outras palavras, como fim da história, diferentemente das vanguardas que se interessam por uma história recomeçada irascivelmente em cada amanhecer do poema e que parte no alvorecer do dia.

O novo para Baudelaire é a condição de ruptura da tradição na ordem da história, já que é essa efemeridade do atual o elemento que possibilita o seu atravessamento em direção ao elemento eterno do belo: o franzir de um vestido da moda denuncia a idéia do belo que se teve em uma época. Mas o novo é também o anúncio do fim da história já que o especificamente moderno se constitui como uma sequência de novidades que regulam apenas a sua própria historicidade sem fim. Apesar de a estética baudelairiana tentar se salvar do modelo progressista pela transcendência do belo, o fato de o eterno permanecer indiscernível

⁷¹ COMPAGNON, 2001, p. 16.

⁷² BAUDELAIRE, 1996, p. 10.

do atual imprime um paradoxo, pois a mudança do elemento circunstancial é contínua e a produção do novo é também a produção do antiquado em arte pela própria ingerência de uma temporalidade destruidora ininterrupta. O novo em Baudelaire, assim como preconiza Vattimo se referindo ao pós-moderno como estratégia crítica, anuncia “a dissolução da categoria do novo, como uma experiência de ‘fim da história’, mais do que como apresentação de uma etapa diferente, mais evoluída ou mais retrógrada, não importa, da própria história”.⁷³

Tocamos aqui em um ponto importante de determinada estética moderna: o fato de que a potência crítica da modernidade deve ser buscada menos nas tendências progressistas eufóricas que se pretendem já desvencilhadas da tradição, como o poeta que anuncia um novo mundo a cada manhã, do que naquelas que internalizam a intuição de que o moderno representa essa experiência dilacerante em que é preciso se afastar da tradição – ou de seus correlatos civilizatórios – sem repetir a sua própria lógica de fundação.⁷⁴ O anúncio de um ‘fim da história’, experiência retórico-estética que encontra no pensamento contemporâneo grande repercussão, sendo por vezes consignado à pós-modernidade, é suficientemente ruidoso para que possamos afirmar o vigor da posição crítica de Baudelaire, ainda que frustrada, em meio à proliferação de entusiastas de uma identificação entre modernização técnica e estética.

Embora em Baudelaire esse afastamento crítico seja equívoco – uma vez que a efemeridade da experiência repete o modelo do progresso sem fim –, a sua própria tentativa de se salvar dessa experiência angustiante torna-se um indício significativo da presença de uma consciência como duplicação crítica daquilo que se afirma. Compagnon chega mesmo a afirmar a perspicácia crítica de Baudelaire: “Ambivalente com relação a essa modernidade,

⁷³ VATTIMO, 2007, p. 9.

⁷⁴ Nietzsche e Heidegger – aquele, sem dúvida, um dos fundadores do moderno pensamento filosófico; aquele, responsável por um minucioso trabalho de destruição-transformação do pensamento metafísico ocidental – acham-se na mesma condição de Baudelaire. Conduzindo-se em um espaço de tensionamentos, constroem um pensamento vigoroso dos fundamentos em jogo nos discursos positivos. (VATTIMO, 2007)

cuja invenção lhe é atribuída, ele se compraz com a nova evanescência do belo, ao mesmo tempo que resiste a ela como um impasse”⁷⁵ A própria figura do poeta é associada continuamente ao impasse de se estar imerso no ar vaporoso da modernidade em um contínuo esforço de colocação, à procura de um *topos* no qual se desfaça o embaraço, um espaço idílico, que seja, no qual o poeta príncipe das nuvens possa se mover livre livremente: “Le Poète est semblable au prince des nuées/ Qui hante la tempête et se rit de l’archer;/ Exilé sur le sol au milieu des huées,/ Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.”⁷⁶

Assinalada essa ambiguidade essencial que constitui a cifra crítica da proposta de Baudelaire, seu caráter equívoco, devemos nos perguntar quais aspectos anunciam essa consciência. É pela análise dessas tendências ou pontos de ambivalência que chegaremos a uma idéia satisfatória de uma *escrita da suspensão* impressa na consciência moderna, ainda que a todo o tempo ela seja solicitada por uma imperiosa necessidade de de-limitação – e a agregação hoje dos modernos aos cânones dá notícia disso.

A *escrita da suspensão* é a pragmática da duplicação crítica, ela internaliza na linguagem essa necessidade fazendo intervir uma escrita plural, descentrada, aberta à possibilidade de uma superação dos impasses. Através de um trabalho minucioso e necessário, os modernos abrem uma senda no interior da linguagem, projetam uma sombra para além das atualizações, dos fatos, dos livros – do mesmo modo que a resistência do mito dionisíaco à economia do *aedo*, resistência ao caráter assertórico e apodítico da palavra, ilumina no pensamento grego fissuras desconhecidas. Digamos que, tanto quanto as contra-tradições puderam sugerir algo que subverte o discurso canônico sem, no entanto, agir sobre ele positivamente, sem constituir-se como contra-ideologia senão por deslizes, a modernidade, sua verdadeira carga subversiva, se encontra menos naquilo que a atualiza, do que nas

⁷⁵ COMPAGNON, 2001, p. 23.

⁷⁶ BAUDELAIRE, 1952, p. 15.

possibilidades que delega ao seus sucessores – daí a proliferação de manifestos e programas assentados sobre um ponto focal ausente ou uma postura iconoclasta.

No entanto, antes de desenvolver pormenorizadamente o aspecto suspensivo da aventura crítica e literária moderna – seguimos aqui as sugestões de Compagnon⁷⁷ – é preciso analisar quatro corolários da experiência estética moderna: o *não-acabado*, o *fragmentário*, a *insignificância* e a *autonomia*. Tais características ou expectativas preparam a concepção de uma *escrita da suspensão*: desenvolvidas ao seu limite – ou mais precisamente, *fazendo do seu limite um ponto de contato com tal escrita* –, elas nos permitirão elaborar nossa hipótese em melhores termos.

NÃO-ACABADO, FRAGMENTÁRIO, INSIGNIFICANTE: QUE ARTE?

«Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire.»
Baudelaire – *Curiosités esthétiques*

Um dos corolários da arte moderna mais fortemente justificados se refere a uma espécie de *não-acabamento essencial*. Sob essa perspectiva, a obra de arte moderna deve ser executada fora da plenitude e da perfeição que se tem como ideal da beleza antiga para vir a ‘mimetizar’ a velocidade e a efemeridade do mundo moderno, da experiência urbana, do homem imerso no frenesi entorpecido das multidões. Lembremos da “querela entre os antigos e os modernos” que se desenvolve, exatamente, no choque entre um ideal eterno, convocado pelo equilíbrio e o trabalho excepcional entalhado nos modelos antigos, e a admissão da historicidade da obra como absoluta e, por isso mesmo, devendo apenas à temporalidade de sua execução o valor que dela se depreende.⁷⁸ Se no ideal antigo, pela sua própria característica de transcendência de qualquer historicidade, a perfeição e o acabamento são

⁷⁷ COMPAGNON, 1996, p. 28-30.

⁷⁸ É que a querela entre antigos modernos acaba por denunciar a historicidade absoluta da obra de arte, relativizando a questão da dívida e imprimindo a consciência histórica no cerne da questão artística. (BIGNOTTO; NOVAES, 1999, p. 62).

dados *a priori*, a aceleração do mundo moderno aliada a uma experiência estética temporalizada leva a uma contaminação da ação estética com a percepção de estar no mundo.

A velocidade não é apenas um dado da experiência moderna, ela é aquilo que contamina a produção estética em uma proliferação de matizes nos quais a pincelada do artista assume a rapidez dos automóveis, o desequilíbrio das multidões das metrópoles pigmenta a policromia da tela e a polifonia do verbo. Daí o *não-acabamento*: é próprio do movimento que ele não se esgote em si mesmo liberando projeções que o ultrapassam e o apreendem como potência. Baudelaire está atento a esse aspecto estético-existencial da modernidade e aconselha ao artista procurar “na vida ordinária, na metamorfose incessante das coisas exteriores, um movimento rápido” que exige “idêntica velocidade de execução”⁷⁹. A velocidade é o correlato do não-acabado, ela eleva o esboço à qualidade impossível de uma plena experiência, ao delinear de um “esboço perfeito”⁸⁰.

Não se deve, no entanto, confundir o *não-acabamento* como experiência estético-existencial do artista engajado no estar no mundo com o inacabamento que aciona a velocidade irascível da modernidade técnica, a aceleração do tempo e a decadência dos sentidos. Mark Stevens, ao se referir ao aspecto de não-acabamento da pintura *Mulher I*, de De Kooning, enfatiza exatamente essa distinção:

Os modernistas sempre apreciaram a qualidade indefinida da arte inacabada. No entanto, o propositalmente não-acabado não é a mesma coisa que o inacabado, *Mulher I* ficou irresolvida não em virtude de uma indecisão ou debilidade, mas em virtude de potência: foi deixada com suas imperfeições pela decisão arrojada de um grande artista, visando incrementar o poder expressivo e disruptivo da obra.⁸¹

Embora alguns termos sejam discutíveis – a intencionalidade e o caráter de imperfeição –, Stevens anuncia aquilo que nos interessa aqui quando pensamos no aspecto de *não-acabamento* da obra moderna: o caráter expressivo e disruptivo que se desprende da obra que internaliza a abertura.

⁷⁹ BAUDELAIRE, 1996, p. 12.

⁸⁰ BAUDELAIRE, 1996, p. 33.

⁸¹ STEVENS *apud* SYLVESTER, 2007, p. 415.

Ora, se o *não-acabado* gera potência, isso não se deve ao fato de instigar o receptor a preencher as lacunas com a imaginação – embora pensável, tal explicação é apenas parcial e substitui a linguagem da expansão pela linguagem da interpretação. A potência do *não-acabado* está, justamente, em sua essencial abertura, em uma gestualização que cria pontos de fuga, expansões nas quais se desenvolve a responsabilidade da obra moderna: ela deve falar uma linguagem em que a própria linguagem é posta em jogo, em outras palavras, ela deve travar consigo mesma o limite de sua execução.

Esse aspecto da obra de arte moderna, movimento autodiruptivo, já foi mencionado por vários teóricos como sua maneira própria de ser. Seja pensando na reflexividade como corolário da produção moderna – a dobra crítica que faz com que a obra fale de si mesma em um sistema de transições entre conteúdo e forma, entre enunciado e enunciação – seja pensando como responsabilidade do poeta – assumindo a condição de impasse, de dilaceramento, fazendo-o rebater na produção como pensa Baudelaire – deve-se assumir como inevitável o fato de que a obra moderna não possa considerar-se senão a si mesma. É que a obra de arte moderna, pensando sua gênese em Baudelaire, nasce de um tensionamento sem escolha, de uma dialética sem síntese. Primeiro entre a tradição e o novo – em Baudelaire o atual e o eterno, a historicidade e a transcendência – e agora o tensionamento deve ser assumido no interior mesmo da linguagem, isto é, “não mais consciência *de*, mas *na* criação”⁸². Assumindo tal tensão, o escritor moderno impele a sua linguagem ao limite, momento em que intervém o seu *não-acabamento essencial*, a sua impossibilidade de fechamento como condição mesma da prática artística.

Tudo se passa como se o aspecto de *não-acabamento* fosse ocultado por sentidos mestres que o “preenchem”, remetendo a uma totalidade implicada *a priori* no processo. Vimos como esse aspecto é particularmente saliente na apropriação poética do *aedo*,

⁸² BARBOSA, 1986, p. 17.

momento em que a palavra é silenciada para deixar o próprio Ser vir. Vimos também como a escrita em Platão representa um duplo afastamento da ideia e, ao mesmo tempo, uma desautorização através da voz fantasmática de um ausente. Ambas as análises que empreendemos no capítulo anterior não fazem mais do que apontar sentidos mestres coordenando a prática da escrita a partir de um espaço utópico, espaço por meio do qual a unidade é alcançada pela transcendência vaga de um ideal.

Devemos colocar em melhores termos: o *não-acabado* não remete a uma interrupção que, eventualmente, possa ser revertida por um movimento que a complemente – o mundo, a interpretação, um movimento heurístico que arranque do desligamento o total não alcançado, tarefa da filosofia metafísica –, pelo contrário, o não-acabado é apenas a face superficial que advém do fato de se deixar intervir “a interrupção como sentido e a ruptura como forma”⁸³. Uma escrita assim conduzida desautoriza a possibilidade de uma transcendência e articula no próprio movimento de sua gênese a afirmação de que a totalidade e o acabamento não foram mais do que ilusionismos celebrados por um pensamento reducionista: *o não-acabado é a pragmática de um sentido em devir*.

Dáí o nascimento de uma nova relação entre poeta-poesia-leitor, não mais fundada na identificação mediante o reconhecimento de um sentido único ou de uma intimidade transferível, mas pela “recifração, criação de um espaço procriador de enigmas por onde o leitor passeia a sua fome de respostas”⁸⁴. De fato, tomar a interrupção como sentido é engajar-se na proliferação da palavra poética, processo que substitui a interpretação – no seu sentido original de agente mediador ou mensageiro de algo que precede o próprio ato hermenêutico – pelo engajamento radical na linguagem, momento em que se assume a poesia tal a chave de um risco que torna leitor e poeta cúmplices⁸⁵. O *não-acabamento* institui o sentido no devir,

⁸³ BLANCHOT, 2001, p. 37.

⁸⁴ BARBOSA, 1986, p. 14.

⁸⁵ “Entre a linguagem da poesia e o leitor, o poeta se instaura como o operador de enigmas, fazendo reverter a linguagem do poema a seu eminente domínio: aquele onde o dizer produz a reflexividade. Parceiros de um

instante sempre *aquém* e *além* da violência hermenêutica, interrupção ou adiamento, em outras palavras, como *suspensão*.

O segundo corolário da aventura moderna se refere ao caráter *fragmentário*. É necessário recordar que uma “estética do fragmento” já podia ser observada em escritores e filósofos que são anteriores a Baudelaire e a passagem para o que aqui se convencionou chamar modernidade literária. É no romantismo alemão, através da publicação dos fragmentos de Novalis na revista *Athenäum* pelos irmãos Schlegel, que o fragmento inaugura a forma de um problema.

Tendo recebido os fragmentos para publicação do texto *Pólen*, de Novalis, Friedrich Schlegel resolve acertadamente não excluir nenhum fragmento, mas passa a *intervir* na organização desses fragmentos com o intuito de viabilizar o projeto original de Novalis, de alcançar uma suficiência de sentido para cada fragmento. Em outras palavras, uma vez se tornando inviável um sentido total pela própria organização fragmentária de *Pólen*, ainda é possível, mesmo que em um gesto de atomização de sentidos, coordená-los por uma estrutura comum que tem na autonomia de sentido do fragmento uma metodologia precisa. E, caso o resultado do procedimento ainda seja insatisfatório, é o próprio Schlegel que deve interpor suas palavras nas lacunas do texto, num esforço fraterno e contínuo de totalização: “Vocês vêem que tomei dele com humildade. Encontrei também nos meus alguns que são suficientemente flores para poder devolvê-los a ele, para que a ação recíproca fraternal fique bem perfeita”⁸⁶.

Por essa rápida digressão, devemos identificar duas estéticas do fragmento em tudo opostas. A primeira, exemplificada pela intervenção de Schlegel no texto de Novalis, pensa o fragmento como forma exterior de um pensamento, como debilidade que um trabalho fraterno

mesmo jogo, poeta e leitor aproximam-se ou afastam-se conforme o grau de absorção da/na linguagem.” (BARBOSA, 1986, P. 14).

⁸⁶ Carta de 25 de março de 1798 de Friedrich a Wilhelm Schlegel.

de ação recíproca pode reverter encaminhando o texto para a perfeição e totalização de um projeto finalmente viabilizado – vimos na análise do platonismo a força da “metáfora familiar”. A segunda estética do fragmento inverte a relação e pensa a não domesticidade dos fragmentos de Novalis à intervenção de Schlegel, isto é, demonstra a falibilidade da tentativa de totalização por comprometer-se com um sentido por vir, expresso no aberto e no não-acabado da escrita. “Como fragmento o imperfeito aparece ainda do modo mais suportável – e portanto essa forma de comunicação é recomendável para aquele que ainda não está pronto no todo – e no entanto tem alguns pontos de vista notáveis para dar”⁸⁷. Ora, apesar de sugerir uma espécie de “consciência de debilidade” na consideração daquele que não está pronto para o todo, o próprio fragmento de Novalis reconhece o valor de uma formulação própria, de uma especificidade da experiência escrita que pode dar luz a pontos de vista notáveis e, por isso mesmo, não pode ser negligenciada. O que Novalis talvez determine melhor com a afirmação acima é que o fragmento se torna a atestação de um sentido em devir, daquilo que se iniciou mas ainda não se concluiu – daí a preponderância do tempo verbal imperfeito que expressa um passado inacabado – adiamento sempre renovado pela esperança de um termo, porém, garantindo assim a própria continuidade do pensar.

É sob essa segunda modalidade do fragmento que a experiência literária moderna vai se articular – tenhamos sempre em mente que a referência ou ponto de entrada é a experiência estético-retórica de Baudelaire. Pressentida já na nova relação entre poeta-poesia-leitor, cúmplices de uma recifração aberta pela latência de uma linguagem possível, a poesia em Baudelaire encaminha-se conseqüentemente para uma hipertrofia e autonomia do detalhe, para uma arte mnemônica em oposição a uma arte que tenta rivalizar com a natureza na afluência de detalhes. É por isso que Baudelaire considera bons e verdadeiros desenhistas aqueles artistas que “desenham a partir da imagem inscrita no próprio cérebro, e não a partir

⁸⁷ Fragmento n. 318 da coletânea intitulada *Fragments III*.

da natureza”.⁸⁸ Tal sugestão tem obviamente relação com a velocidade da vida moderna, porém, não se deve resumir a isso: o artista que “marca com uma energia instintiva os pontos culminantes ou luminosos de um objeto”⁸⁹ ousa, pela força da abertura assumida no fragmento, potencializar uma arte do choque e da repercussão no espírito, mais do que uma arte de reconhecimento dos temas e da natureza. Trata-se ao mesmo tempo do exercício de uma arte eficaz, arte que tenha ímpeto o suficiente para incluir sob a proliferação de sentidos poeta e leitor, mas também um exercício de afastamento da naturalização em arte, isto é, resguardado pela estética do fragmento que dilata o detalhe e dissolve a noção de um conjunto co-ordenado ou co-estruturado, de uma *physis* como totalidade da experiência possível, a arte moderna prescinde do modelo e, exatamente nesse desligamento, pode operar um contato profícuo sob o signo da re-cifração infinita. Fragmento e detalhe são os elementos de um par necessário na nova constelação poética.

Uma última observação sobre a estética do fragmento é importante: a língua do poema, do texto, exposta à abertura do fragmento, deve ela própria implodir-se, o que quer dizer estilhaçar-se, destruindo os conectivos lógicos em razão de uma linguagem dominada pelas figuras da parataxe, do assíndeto e do anacoluto – segundo Barthes, figuras “da interrupção e do curto-circuito”.⁹⁰ Mais especificamente, a sintaxe e a gramática do poema devem fragmentar-se como consequência direta da fragmentação da experiência estético-retórica da modernidade: o livro, unidade maior de sentido, é estilhaçado, mas o furor de destruição do verbo pela modernidade não para aí, ele atravessa a linguagem nas suas unidades mínimas, sintáticas e morfológicas. É esta elevação ao limite de sua radicalidade o destino da arte que pratica a interrupção e a descontinuidade pelas vias de uma estética do fragmento, em outras palavras, a *suspensão* no adiamento sempre renovado do sentido.

⁸⁸ BAUDELAIRE, 1996, p. 30.

⁸⁹ BAUDELAIRE, 1996, p. 30.

⁹⁰ BARTHES, 1975, p. 99.

É interessante também lembrar que mesmo as produções que apresentam a forma exterior de um *continuum* de sentido – pensemos, por exemplo, nos antigos protocolos acadêmicos enrijecidos pelas amarrações hierárquicas de uma escrita fundada na resposta – não operam *de fato* uma continuidade. Blanchot assinala que são exatamente as obras modernas, em que se desenvolveu uma preocupação com uma palavra *profundamente* contínua, as mais notoriamente escandalosas. É preciso distinguir “uma agradável trama caligráfica”⁹¹, da continuidade absoluta, processo sempre frustrado de uma linguagem tentando a totalização de um sentido qualquer, seja atuando na fonte, como autor que se dá como sentido, seja no destino, como leitor-intérprete que decifra o sentido. Torna-se, nesse momento, menos paradoxal a afirmação de Mallarmé: “Sinto-me verdadeiramente fragmentado, e dizer que isso acontece porque tenho uma visão muito... una do Universo!”⁹² O que ele talvez intua, aqui, é o fato de que o absoluto da unidade seja, paradoxalmente, a forma mais radical de fragmentariedade.

O terceiro corolário da aventura moderna se refere à *insignificância* ou *indeterminação do sentido*. Pouco podemos acrescentar aqui, tanto o fragmentário quanto o não-acabado, bem como a nova relação baseada na re-cifração infinita em um jogo de remessas significantes entre autor e leitor, convergem para a indeterminação do sentido. Doravante o poema não deseja nada dizer e, certamente, qualquer sentido elaborado no destino do poema, seja ele proveniente de um leitor ocasional ou especializado, será apenas um sentido possível em uma rede que tende a distender-se indeterminadamente. Há, no entanto, um aspecto mais profundo na exaltação desse *nada a dizer*: o fato de que a linguagem do texto moderno, por tudo o que viemos dizendo e, principalmente, por elaborar uma linguagem que coloca o seu próprio ser em jogo, desoculta uma ausência, um vazio, uma *in-*

⁹¹ BLANCHOT, 2001, P. 37.

⁹² MALLARMÉ, 1945, p. 713.

significância, que subjaz a toda a prática linguística e que os modernos, pela sua própria vocação subversiva, apenas tornam o programa de uma pragmática generalizada.

Barthes, ademais leitor dos modernos e para os quais a sua teoria-crítica muitas vezes se limitava sem se perceber, estava atento a esse fundo de insignificância da linguagem, ainda que, para ele, tudo dependesse de uma distinção entre a linguagem da literatura e a linguagem ordinária. Tratava-se para ele de uma “técnica decepcionante do sentido”, prática propriamente moderna, na qual “o escritor se aplica em multiplicar as significações sem as preencher nem fechar, e que utiliza a linguagem para constituir um mundo enfaticamente significante, mas finalmente jamais significado.”⁹³ A literatura tinha por estatuto uma tautologia, isto é, encenava a *significação* das coisas, e não de seu sentido; assim engajada, realizava a regra de sua proliferação na forma de uma pragmática purificada, de uma prática sem objeto referível. Em suma, a literatura moderna representava um deslocamento de olhar: dos sentidos enquanto formações estáveis ou resultado de estruturas chegadas a termo e estabilizadas, para a significação enquanto processo essencialmente aberto, destinado, como na tradição judaica, ao comentário infinito na ausência da palavra do Deus⁹⁴. A miséria e o esplendor do texto moderno é que ele pronuncie uma Babel sem Deus, e que a punição se torne a condição de seu prosseguimento.

A insignificância encontra ressonância, também, na proposta de uma “ontologia da literatura”⁹⁵ imaginada por Foucault; há, porém, um sensível deslizamento, pois a insignificância não fala de sentidos, mas da ausência de qualquer sentido possível no limite da morte:

...a morte é, sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e centro): no dia em que se falou para a morte e contra ela, para dominá-la e detê-la, alguma coisa nasceu, murmúrio que se retoma, se conta e se reduplica

⁹³ BARTHES, 2007, p. 173.

⁹⁴ HABERMAS, 2000, p. 251-260.

⁹⁵ FOUCAULT, 2006, p. 50.

ininterruptamente, conforme uma multiplicação e um espessamento fantásticos em que se aloja e se esconde nossa linguagem de hoje.⁹⁶

Foucault desloca a questão da significação para o murmúrio, mas ambos enfatizam a multiplicação e o adensamento mediante um fundo sobre o qual se torna impossível pronunciar o que quer que seja: em Barthes, o sentido ou Deus; em Foucault, o limite ou a morte. Sobre esse encontro comum escolhemos delinear os traços de uma in-significância internalizada na prática artística moderna: a in-significância não é a ausência de sentido, pelo contrário, ela é a condição para que qualquer sentido seja possível e a significação prossiga. No entanto, esse sentido arrancado ao movimento é, por seu lado, um signo roubado ou a expressão da violência, já que, para que haja sentido, é preciso deter o murmúrio e proferi-lo, dizê-lo, momento suspenso entre o processo e o veredito. A literatura moderna, como a concebemos aqui através de seus impasses desde Baudelaire, está exatamente nessa suspensão entre o processo e o veredito, ela é o sentido frustrado de uma significação só precariamente retida. Assumindo a *in-significância*, isto é, a promessa de conhecimento e compreensão, a indicação e esperança de sentido, sempre frustrada pela intrusão desse 'in-' que a priva de um porvir, – lembremos do étimo da palavra⁹⁷ – a literatura moderna escava na linguagem uma zona irreduzível de silêncio e ausência.

Nesse sentido, a *insignificância*, terceiro corolário de nossa análise, pode ser pensada tanto como um tipo de relação originária com a linguagem – mencionamos anteriormente o esforço dos modernos na direção de novos começos e outras genealogias, espaços heterotópicos e tempos pluriformes – bem como pode se articular, e isto nos interessa primordialmente, em um *campo próprio* com os demais aspectos analisados. Nas análises por nós empreendidas, tentamos levar cada aspecto ao limite de sua formulação. O *não-acabado*

⁹⁶ FOUCAULT, 2006, p. 49.

⁹⁷ Segundo o Houaiss (2001) a palavra se compõe do prefixo latino *in-* 'privação, negação' mais o étimo latino *significans,antis* 'que exprime bem, expressivo', participio presente de *significáre* 'dar a entender por sinais, indicar, mostrar, significar, dar a conhecer, fazer compreender'. Sofreu influência do francês *signifiant* (1916, Ferdinand de Saussure) 'significante', por oposição a *significado*.

afluiu em direção a um ponto *aquém e além* da violência hermenêutica, o *fragmentário* encontrou o ilusionismo da continuidade que subjazia à trama caligráfica e, a *insignificância* desocultou um fundo de ausência que é condição e consciência do estar na linguagem. Ora, desenhar o campo dinâmico no qual os três corolários da experiência estético-existencial da moderna literatura podem se articular de forma profícua é o que pretendemos com a invenção de uma *escrita da suspensão*.

A *escrita da suspensão* representa esse potencial que se desprende dos impasses modernos em direção a uma literatura que ainda está por vir. A experimentação a que está submetido o texto moderno, se levada ao limite, como fizemos com seus aspectos mais evidentes, deixa entrever tanto uma determinada forma de se conceber historicamente a literatura – pois não podemos negar que o moderno é antes de tudo uma época, com seus cacoetes, com seu “estilo”, seus nomes próprios, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, etc. – quanto um potencial legado aos seus sucessores. Escolhemos pensar o legado, isto é, a literatura conduzida por um modo determinado de estar na linguagem. Chamaremos a essa experiência *escrita da suspensão* com a consciência de que se trata de uma “prática” que não pôde vir à luz senão por vislumbres, por projeções e através de impasses e aporias assinalando a feição das questões – é como se da experiência retórico-estética moderna se desprendesse uma sombra sem forma e sem corpo, um programa sem literatura. O propósito desse trabalho foi atentar para essa sombra, cujo conjunto da modernidade oferece apenas um corpo poroso de sugestões e *insights*. Tal sombra, sem dúvida, permanecerá na sua condição fantasmática, uma vez que não sabemos se a literatura por ela sonhada chegará um dia a existir, porém, ainda assim, poderá nos apontar uma forma proveitosa de lidar com suas questões teóricas e impasses.

Muitas vezes a modernidade foi condenada por elaborar programas de impossível execução – as vanguardas são o testemunho disso –; a invenção de um termo como a escrita

da suspensão subverte esse ponto de vista, isto é, não se trata da modernidade não ter tido a força heroica de executar aquilo que ela própria colocou como o seu destino, mas de, inversamente, demonstrar que os impasses já são em si uma atitude heroica se tivermos em mente que eles projetam um destino literário que será sempre adiado, sempre frustrado, mas para o qual a literatura deve reter suas melhores forças de execução.

A modernidade literária, como a concebemos aqui, representa um ponto de inflexão na relação com a linguagem, ou melhor, *na* linguagem. A nossa análise pretende demonstrar que a força crítica e subversiva da modernidade está menos nas suas atualizações do que na forma como ela desprende um porvir, uma germinação de porvires. Tal postura só se tornou possível no momento em que, segundo a fórmula sugestiva de Heidegger, a escrita se converteu em um embate, isto é, na convocação dos seus próprios limites, pois “é na linguagem que a linguagem, sua essência, seu vigor se deixam dizer.”⁹⁸ É por isso que os três aspectos por nós analisados não podem adquirir a forma de asserções externas ou apontamentos técnicos do projeto moderno, eles são os sintomas mais evidentes de uma nova configuração e um novo agenciamento retórico-estético-existencial – os três espaços convergem no instante em que intervém a escrita da suspensão – a que os modernos aspiravam e cuja força a contemporaneidade deve reconhecer.

No entanto, se os sintomas convergem para a criação de um novo agenciamento na linguagem e, conseqüentemente, a proliferação infinita dessa consciência, o último aspecto da modernidade desenha linhas de contenção para territórios bem menos amplos e desejos bem mais contidos: trata-se da exigência da *autonomia*. A *autonomia* em arte, que pretendemos demonstrar nesse último momento, tem por consequência uma espécie de desligamento que retira da utopia moderna toda a sua possibilidade de envergadura e eficácia. De fato, o próprio Baudelaire, pelo que foi dito até o momento, internaliza essa relação ambígua que

⁹⁸ HEIDEGGER, 2003, p. 148.

corresponde a exaltar a poesia como linguagem distinta ao mesmo tempo em que se assiste, do ponto de vista histórico, à erupção do mercado como paradigma da orientação de valor. O poeta assume a autonomia da poesia em relação à filosofia, à moral ou à política, faz do discurso poético a figura desatenta do *outro* em relação aos fluxos do mercado e aos discursos das massas, porém, tentando libertar-se do delírio capitalista, ele forja um paraíso autista.

Assim pensa Frascina:

Para os modernistas, a autonomia da arte e dos juízos estéticos é vista como potencialmente libertadora em um sistema social e econômico em que tudo parece estar sujeito à racionalização e à normalização. Contudo, poderíamos perguntar para quem existe essa possibilidade de emancipação?⁹⁹

Para o autor, a emancipação se restringe a uma elite letrada que tem a sensibilidade apropriada e as faculdades críticas desenvolvidas. No entanto, essa é apenas uma explicação parcial: a *autonomia* só se torna particularmente inconveniente quando, resistindo às aberrações da lógica de mercado, resiste também à força de repercussão que faz da arte um meio eficaz de intervenção na vida dos homens.

Ora, tal desligamento entre a poesia e a vida – essa afirmação parece contraditória na medida em que a maior parte das manifestações artísticas modernas procura, exatamente, o inverso, isto é, fazer da arte uma forma sutil ou extrema de experienciar a vida ou fazer da vida uma forma de multiplicar os interstícios da arte, mas deixemos a frase se desenrolar – tem sua origem exatamente no corolário paradoxal da *autonomia*. A *autonomia* em arte é, salvo um exercício retórico sempre em vias de desagregar-se, o contrário de uma arte eficaz. A *autonomia* pressupõe precisamente a prática dos poetas críticos modernos, assumindo que a verdade na arte moderna passa a ser crítica, inclusive crítica de si mesma, porém, como é de se prever, tal crítica só desenha o seu radicalismo caso se considere a linguagem como a forma mais radical e virulenta de crítica da realidade. Não podemos negar que poetas críticos, desde o seu alvorecer em Baudelaire, portam no movimento mesmo de duplicar-se como

⁹⁹ FRASCINA, 1998, p. 128.

figura a um tempo criadora e crítica inúmeras contribuições, não apenas para o fazer poético, mas para a crítica das instituições, entre elas a própria literatura. No entanto, ostentando apressadamente as afirmações de imanentismo e dissociação de uma linguagem poética subversiva que, ironicamente, tem origem nesses mesmos poetas – pensemos no impulso que dá T. S. Eliot às afirmações dos *New Critics* – eles fazem do mundo a linguagem e da linguagem a única forma de mover-se no mundo.

De forma ainda mais restritiva, a linguagem da poesia é redefinida segundo a lógica e as teorias de sistema pelas teorias críticas que apressadamente aquiescem com os poetas críticos – lembremos da tradição recente do estruturalismo ou mesmo aquela que nasce sob os auspícios da poesia futurista, o formalismo – limitando-se a construir um jogo intrincado de linguagem, a “série literária”, para utilizar um termo recorrente entre os formalistas, que interfere direta ou indiretamente em outras séries. É nesse sentido que podemos pensar os avanços da linguística e da crítica literárias como sintomas de uma determinada focalização da poesia moderna pelas teorias críticas que coloca a linguagem como o centro das atenções, fazendo do limite do pensamento um pensar exclusivamente *da* linguagem e impedindo que o não-iniciado nesses jogos possa intervir ou ser alcançado por esse pensamento.

Sejamos mais precisos: a *autonomia* da linguagem, quando tornada direta ou indiretamente condição da prática poética entre os poetas críticos modernos, institucionaliza-se também na reflexão dos especialistas e nas teorias críticas sobre o fazer poético. Tal redundância é plena de consequências na medida em que cria algo como uma metamodalização que atende apenas aos influxos e necessidades sistêmicas que se associam à linguagem – a invasão linguística na crítica literária dá testemunho disso. Ainda outra consequência, aquela que vínhamos ressaltando, a *autonomia* ostentada pelos poetas críticos e balizada pelas teorias críticas impede que as ousadias de uma arte eficaz, arte que intervenha para além de um confraria de iniciados, sejam tomadas em sua plenitude.

Dissemos em outro ponto desse trabalho que a *escrita da suspensão* representa a experiência poética moderna levada ao seu limite, afirmação que só foi possível quando articulada aos corolários do não-acabado, do fragmentário e do insignificante. Devemos agora trazer a questão da *autonomia* para esse círculo: nossa hipótese é a de que a *escrita da suspensão* não pode ser confundida com a *autonomia*, sob o risco de reduzir nosso empreendimento. Apesar de enfatizarmos em alguns pontos os jogos de linguagem pertencentes à metamodelização linguística para agregar significância conceitual à *escrita da suspensão*, não nos limitamos a ela, isto é, tomando os próprios corolários aqui repensados, todos eles apreendem um determinado tipo de experiência *na* – e não *da* linguagem, espécie de afastamento crítico que se autovalida no discurso crítico – linguagem que não pode ser codificado pelas estruturas linguísticas, por mais exaustivas que sejam. O *não-acabado*, afluindo para o *outro* do exercício hermenêutico, o *fragmentário*, denunciando a ilusão da continuidade, e o *insignificante*, desocultando um fundo de ausência, ultrapassam a metamodelização linguística, esta última herança crítica dos poetas modernos sob o nome de *autonomia*, e reencontram a linguagem sob a forma de uma im-possibilidade, isto é, simultaneamente o silêncio que a torna pronunciável mas que é, ele próprio, *aquém* e *além* de qualquer fala.

É exatamente assentado sobre esse ponto que a declaração de intenções de Agamben se desenvolve nos seminários de *A linguagem e a morte*¹⁰⁰ como pergunta sobre o lugar e a estrutura da negatividade uma vez que “tanto a ‘faculdade’ da linguagem quanto a ‘faculdade’ da morte, enquanto abrem ao homem a sua morada mais própria, abrem e desvelam essa morada como já permeada desde sempre pela negatividade e nela fundada”¹⁰¹.

A negatividade é um traço da *escrita da suspensão* se pensarmos que, como já foi dito, todos os corolários, quando levados aos seus limites, despreendem algo que os ultrapassa em

¹⁰⁰ AGAMBEN, 2006.

¹⁰¹ AGAMBEN, 2006. p. 10.

seu sentido mais vulgar, algo que permanece sempre impensado na escrita mas que, por isso mesmo, torna possível a sua continuidade. A *escrita da suspensão* está atenta a essa responsabilidade que é o caminho para o impensado da linguagem, ainda que a reflexão tanto dos poetas críticos quanto da crítica especializada, levada pelo engodo da autonomia da obra de arte, tenha se limitado a traçar o panorama amplo da linguagem poética como uma espécie de potencialização de recursos técnicos ou temáticos – afirmação recorrente nas análises da poesia moderna desde Baudelaire, quase dicionarizada em uma conjunção de achados felizes e jogos de linguagem mais ou menos repetíveis.

Nossa análise dos quatro corolários permitiu, ainda que de forma sumária, arrancar de determinada experiência retórico-estético-existencial moderna exatamente a sombra que se desprende dos inúmeros programas nunca atualizados *de fato* mas sempre aquiescentes de uma lei *de direito*, desde a poesia progressiva universal dos românticos a que se devem as reflexões sobre o *fragmento*, até a *insignificância* que subjaz à criação de um livro total em Mallarmé. Todos esses experimentos deixam claros não os traços do projeto moderno, mas a senda para onde de forma velada se voltam seus olhares, mesmo que sustentados por discursos díspares entre si. Podemos resumir tal senda sob o nome de *escrita da suspensão*, o silêncio que cede aos experimentos modernos, ponto inalcançável para o qual tende a sua poética, isto é, uma poética que não se quer pensamento *da* linguagem, mas já, desde sempre, como no suplemento de origem de Derrida¹⁰², um pensamento *na* linguagem, pensamento que sonha ouvir a convocação da linguagem: ele não deseja ouvir o que fala a linguagem, mas ouvir a fala da própria linguagem, o evento de seu pronunciamento. É por isso que os corolários acabam por conduzir ao negativo e ao impensado, e é por isso que a produtividade poética moderna está fundada em um niilismo muitas vezes absorvente, embora, de certa

¹⁰² DERRIDA, 2002.

forma, o negativo e o impensado sejam o que sempre já esteve por pensar desde as primeiras experimentações poéticas modernas.

À nossa maneira, o objetivo foi demonstrar como a poética moderna, desde Baudelaire, se coloca sob o signo de uma autêntica “experiência do caminho para a linguagem a partir do que acontece com o caminho quando nele caminhamos”¹⁰³. De fato, a poética moderna se aproxima da reflexão de Heidegger de forma incisiva na medida em que o limite do empreendimento heideggeriano é, simultaneamente, o limite para o qual apontam as experimentações na linguagem dos poetas críticos – nisto estando inclusa a própria crítica que, por vezes, se torna poesia. Não será a poesia moderna, esfacelada em mil espelhos em Rimbaud ou buscando o cadafalso da linguagem em Mallarmé, apenas a tarefa de “trazer a linguagem como linguagem para a linguagem”¹⁰⁴ em que, cada vez pronunciada, a palavra diz a impossível diferença do mesmo?

CONVERGÊNCIAS OU O QUE SAI DE UM CHÁ ENTRE DIONISO E BAUDELAIRE

É chegado o momento de prestar contas – e não será a teoria uma grande prestação de contas em que, como no *Castelo*¹⁰⁵, não se sabe a quem ou a que se deve exatamente prestar e mesmo o valor da dívida? –, em outras palavras, por necessidade de clareza, é preciso cotejar o que de mais acertado se disse na primeira parte desse estudo com as conclusões que o sucedem no capítulo amplamente dedicado à modernidade. Pensamos, assim, oferecer uma visão ao mesmo tempo sistemática e ampla – embora não exaustiva, pois se trata de um panorama – das questões desenvolvidas no decorrer desse estudo antes de se enveredar definitivamente por aquilo que podemos chamar de “exemplo”.

¹⁰³ HEIDEGGER, 2003, p. 191.

¹⁰⁴ HEIDEGGER, 2003, p. 192.

¹⁰⁵ KAFKA, 2000.

A primeira constatação importante de relacionamento entre *poetas antigos* e *poetas modernos* – usamos aqui essa designação genérica, é preciso perceber a cada vez do aparecimento desses termos uma conotação específica para não correr o risco de confundir Aristóteles com Dioniso ou Baudelaire com os românticos, sendo que sobre estes últimos não nos deteremos demasiadamente – se dá, sem dúvida, no campo da ontologia poética – aqui entendida como a relação entre o Ser e a palavra. Dissemos anteriormente que o *aedo* tem por mérito silenciar a palavra para celebrar o aparecimento do Ser, em si mesmo, com a força de uma criação em ato forjada pelo pronunciamento da palavra verdadeira. Sob essa perspectiva, é possível pensar se não será a palavra poética moderna – temos por fim aqui realizar exatamente esse cotejamento – que se encaminha para o limite, algo como a abolição da figura excepcional, figura privilegiada que tem os olhos voltados para o além mundo, guia de embarcações e espíritos, em nome de uma proliferação da palavra poética que age no discurso mesmo, em extensão? Sem dúvida, e é isso que tentaremos demonstrar, a poética moderna prescinde da figura excepcional do *aedo*, pai do discurso poético grego, uma vez que o único termo exaltado de toda a equação é a própria palavra poética – ocultada pelo mestre da verdade no êxtase daquele que tem os olhos voltados para um tempo fora do tempo –, transformada em motivo de culto, seja pelo prazer anônimo do processo de escrita, seja pela proliferação de máscaras que segue as dispersões do *eu* no fazer poético. O *aedo* dispensa a palavra, o poeta a traz para si como tarefa. Antes de pensarmos essa distinção, é preciso primeiro interpor o poeta romântico e o poeta moderno, de um lado, e o *aedo* e a possessão dionisíaca, de outro, para entender como se dá uma possível distinção.

Quando se diz que Baudelaire é o poeta da modernidade, pouco de fato se afirma sobre ele, o poeta moderno é inominável, e o próprio Baudelaire é máscara de um outro cuja face foi perdida. Mas a exclusão do espaço específico do mestre da verdade na poesia que a sucede não implica necessariamente o desaparecimento de um ponto de coordenação anterior ao

acontecimento poético. E é exatamente da desconfiança de que o poeta – tomamos aqui a referência da poesia que antecede Baudelaire, a poesia romântica e para a qual, inúmeras vezes, ele lança sua apreciação – mantém certos pontos inatacáveis de equilíbrio e conveniência, centros fora do jogo propriamente poético, que a poesia genuinamente moderna vai se insurgir. Daí nasce uma instigante simetria entre, de um lado, o embate entre o *aedo* e Dioniso e a querela entre poetas românticos e poetas modernos: trata-se, enfim, da transição do monólogo instruído pelo mestre da verdade, o *aedo*, a quem o surgimento da palavra poética pertence, para o teatro propriamente dito, não o clássico, mas o teatro de que se destitui a função autoral e se insurge a força da cena. O uso de uma metáfora conceitual como a teatral – sobre isso nos baseamos parcialmente na revolta contra o teatro clássico de *O teatro e seu duplo* de Artaud¹⁰⁶ – permite conceber a extensão das consequências dessa transição, bem como permite uma vista de olhos sobre as figuras conceituais e poéticas que não estão diretamente arroladas na palavra poética, ela mesma, mas coordenam ou orientam, de certa forma, a recepção e a expectativa, formando uma grade forte de recepção que tanto oculta como mostra os caminhos.

Em primeiro lugar, a transição do monólogo para o teatro propriamente dito demonstra a progressiva ineficácia da função autoral e da proposição de subjetividade: tanto quanto o *aedo*, em tempos antigos, tinha por objetivo celebrar heróis e reis, o que o torna de certo modo a voz ideológica do Estado e coloca em xeque o seu caráter de trânsito entre além mundo e mundo atual, já que está submetido mais do que qualquer outro ao jogo das conveniências e as petições de ordem; os poetas antigos (aqui nos referimos aos poetas guias da nação, anteriores ao advento da modernidade, comprometidos ideologicamente com a formação espiritual de um povo, e contra a qual se desenvolve o embate de idéias, poderíamos dizer apenas “poesia romântica”, mas ela não compreende a extensão do que vamos afirmar,

¹⁰⁶ ARTAUD, 1993.

já que o guia da nação ultrapassa a figura simples do poeta romântico) também são destituídos da sua função de formadores espirituais e faróis da nação – lembremos da função de porta-voz da nação comumente delegada ao poeta romântico – em nome de um nomadismo e uma anomia da palavra em que não apenas desaparece qualquer função ideológica ou de ordem, mas também o próprio poeta desaparece sob as máscaras e as palavras. Daí a transição para um “teatro dionisíaco”, isto é, em oposição ao monólogo politicamente comprometido ou ideologicamente orientado, instaura-se um jogo de sombras sob a condição de que os atores e a cena sejam o único “em si” e o autor seja destituído: é *na* cena e *em* cena, sob as suas contingências e embates, que o jogo estabelece as suas regras.

O *aedo*, pela força da palavra verdadeira, coloca em cena uma tríade em que o ocultamento de um dos termos é condição para que os outros garantam a eficácia: (a) autor, (b) cena, (c) público. A tríade do teatro clássico: (a) sob a cena da convocação das musas é necessário o ocultamento das motivações que a subjazem, o “autor”¹⁰⁷ enquanto produção da narrativa mítica torna-se, com efeito, um tipo de grade de conveniência – os heróis, os reis, as guerras que *merecem* ser cantadas, as conveniências e interesses que fazem circular o poder nas coisas do Estado; (b) a cena – ocultado o autor, a cena ganha a força de uma aparição mágica, em que o além mundo não apenas coordena como legitima as estruturas hierárquicas de que o próprio *aedo* é uma justa emanção; (c) o público – crédulo de um engodo da palavra verdadeira e ignorante do dado ocultado, a ordem se mantém sobre um público dominado pelo monólogo de uma figura excepcional que canta ações dignas e verdadeiras de um passado sempre iterado pela função poética, conservando, por isso mesmo, a unidade presente das hierarquias sob uma atmosfera de verdade pronunciada pelos próprios deuses.

¹⁰⁷ Corremos o risco de cair em certos anacronismos ao falar de autoria no contexto do poeta mestre da verdade, no entanto, pensamos a autoria como uma função que pode, em determinadas circunstâncias, assumir diferentes papéis, sendo por vezes ocultada, por vezes coordenando a interpretação e circulação dos textos.

A substituição da metáfora do monólogo pela metáfora da cena moderna a que nos propomos se dá em meio a um turbilhão de consequências. À triade autor-cena-público, o teatro é reconduzido a sua origem, isto é, é revertido o desligamento entre a função autoral e a cênica e, como no ritual dionisíaco, o autor se funde no diretor fazendo atuar ao mesmo tempo em que atua sobre si em um nó de transições, o público se integra ao espaço cênico, sendo abolidas a respeitabilidade do palco e sua proeminência hierárquica. Assim, de uma disposição triádica passamos a uma disposição comutativa, isto é, apenas na força da encenação – para usar termos mais afins ao projeto teórico-crítico que envolve o campo da literatura em geral, diremos “enunciação” – é que se pode entender o complexo motivo da poesia moderna. De fato, a encenação, ou enunciação, quando pensada do lado do *aedo*, é dúbia, ela diz o que *deve* ser dito e as musas suspiram apenas palavras que reencontram a índole de reis e heróis desde já proclamados – o funcionário de estado é sua melhor definição.

Se a palavra, ela mesma, como enfatizamos anteriormente, cede à aparição clarividente do Ser, é porque o Ser está de tal modo entrincheirado na economia geral do estado micênico que qualquer expectativa contrária seria, no mínimo, um contrassenso risível, isto é, o que se chama Ser na economia poética do *aedo* é apenas a repetição ideal das estruturas estatais sob a deliberação de uma credulidade orientada. Contrariamente, o poeta moderno, desde Baudelaire, prescinde das musas, isto é, a sua estrutura legitimadora está em negativo na medida em que a enunciação funda a poesia a cada vez pronunciada, motivo de sua glória mas também de sua angústia, de sua dificuldade de colocação. Daí que toda a cena da poesia moderna, sua enunciação, recebe o seu sentido original de ação, de *fazer agir*, reclamando o fazer poético como aparição e fundação de mundos – capacidade erroneamente associada à figura do *aedo*. Vejamos então, da maneira mais sistemática possível, apesar de não exaustiva, como é possível a simetria:

Aedo – tríade teatral – autor (coordenação de conveniências) – cena, entre o aparente e o obscuro, o ocultamento – público, credulidade necessária para responder de forma adequada à ocultação e reiterar as estruturas de poder que subjazem ao ato de enunciação.

Dioniso: campo aberto do rito – é no mundo terreno que o deus vem ter, não há ascese, há descentramento em um processo anômico que envolve o deus na condição de procriador de máscaras em uma cena na qual o público aquiesce, pela força da possessão, em um devir impessoal.

Poetas românticos – tríade teatral – autor (coordenação de conveniências, mais propriamente da fundação simbólica da nação ou do *ethos* de um povo) – cena, ocultamento da palavra sob a aclamação de um sujeito excepcional que reúne misticamente a totalidade do sentido – público, credulidade necessária para responder de forma adequada; ao poeta fundador devem se postar os cidadãos, o povo que se reconhece em identidade.

Poetas modernos – campo aberto da escrita – é no evento sempre renovado do texto, sua cena de enunciação (embora isso possa parecer redundante a essa altura) que qualquer sentido é possível, o poeta se torna anônimo, ele pertence à multidão e faz da multidão uma estética da palavra, se desdobra sobre a máscara do dândi, do *flâneur*, da prostituta, em espaços de trânsito e em um desejo de devir anômico.

Assim, estabelecida uma das possíveis simetrias entre o capítulo I e o capítulo II através da metáfora da cena, torna-se mais claro nosso objetivo, que é o de demonstrar os pontos de entrada em uma nova pragmática da escrita poética, inaugurada subliminarmente ainda na fase mítica do pensamento pelo descentramento e anomia da possessão dionisíaca, e

re-inaugurada, modernamente, através da projeção de uma sombra na qual a poética moderna se furtava a si mesma na forma de um programa para uma literatura por vir.

Ainda outras consequências podem se desprender do desenho conceitual aludido. Pensemos, por exemplo, que a simetria não simplesmente manifesta pontos de contato entre o pensamento propriamente mítico e o fazer poético moderno; ela também deixa claro que o moderno, ele próprio, ainda que deseje a produtividade ininterrupta do novo, recai sobre estruturas antiguíssimas que a literatura não pôde, mesmo depois de séculos, se desvencilhar. Tornam-se, nesse sentido, mais claras as manifestações de primitivismo e a busca de técnicas alusivas a um passado selvagem encontradas em grande parte das manifestações artísticas modernas.

Por essa via imaginaríamos um mitologismo moderno que não fala de deuses ou recorre a musas, mas que faz do pensamento mítico um problema por resolver: se Dioniso propõe pela possessão algo como o descentramento individual, a anomia, o puro devir das coisas humanas e entre homens, como resgatar tal agenciamento na forma do fazer poético? Se o mitologismo se converte entre os modernos em um culto da palavra, como a pergunta sobre a linguagem-ela-mesma pode se desdobrar para aquiescer a esse desejo? No pensamento mitológico o rito simplesmente *age* e qualquer pergunta sobre *como* ou *o que* ele faz é sempre uma refutação da sua força – o próprio do mito é que ele escape às perguntas filosóficas originais –; contrariamente, a originalidade dos modernos é que eles forjam um mitologismo em eterna decadência, nostalgia de um éden sempre protelado em que a pergunta sobre a linguagem-ela-mesma se converte no caminho e única intuição dessa busca. O mito se funda sobre a possessão em uma atualidade renovada; a poesia moderna, seu quinhão mitológico, se converte simultaneamente em uma nostalgia dessa experiência primeva e uma escatologia, à espera de uma reconciliação no fim – e não serão as proclamações do fim da poesia um sintoma de que o éden futuro só pode ser encontrado no silêncio de qualquer

palavra, em que todos os poetas reencontrarão o que subjaz ao ruído dos versos? O livro total de Mallarmé, livro sobre tudo e sobre nada, não será o caminho dessa linguagem que deseja, no meio do ruído das palavras, buscar a linguagem-ela-mesma, despida e falando de seu Ser?

Tentando negar a filiação do poeta moderno em relação ao *aedo* da grécia micênica, acabamos por fazê-lo convergir no momento mesmo em que eles pareciam se distanciar com mais propriedade. De fato, tanto o *aedo* quanto o poeta moderno operam, ou desejam operar, na linguagem um apagamento da palavra ela mesma. Temos que ter em mente, no entanto, que o *aedo* realiza esse apagamento como embuste que serve à cidade-estado, enquanto o poeta moderno agencia esse caminho como uma responsabilidade poética última.

Dioniso não cabia por princípio no discurso do *aedo*, como vimos anteriormente, mais exatamente, e agora isso se torna mais claro, ele *com*-preendia o processo do *aedo* ultrapassando-o no momento da possessão – fazendo assim, ele tornava também improvável qualquer palavra de ordem ou de conveniência. O poeta moderno pode, pelo seu desapego da ordem geral e pela sua independência em relação às estruturas de poder – pelo menos no que concerne àqueles que citamos aqui –, desejar com justeza o que o mito dionisíaco praticava. O caminho para o apagamento da palavra, ela mesma, como fim último da poesia moderna se desvencilha da desconfiança de um apagamento apenas parcial operado pelo *aedo*, fazendo desse caminho uma intuição íntima do destino da palavra poética. Mesmo que o éden ploclamado, ele saiba, seja o impronunciável, a experiência da qual toda palavra volta estacada sobre um vazio essencial.

ESCRITA DA SUSPENSÃO

BREVE TENTATIVA DE DEFINIÇÃO

Devemos, nesse momento, fazer convergir os apontamentos sobre a possibilidade de uma pragmática da escrita a que chamamos escrita da suspensão, retendo seus aspectos mais salientes daquilo que até aqui foi estudado. Para isso, precisamos primeiro demonstrar como a *escrita da suspensão* se constitui uma pragmática e, caso seja tal afirmação acertada, tentar responder a pergunta de seu programa.

Primeiramente, a escrita da suspensão é uma pragmática em um sentido quase tautológico: ela assinala determinada ação que se orienta dentre o espaço gerado por determinado programa. Ação e programa, as duas palavras-chave da *escrita da suspensão*, por certo, estabelecem aqui uma relação singular, isto é, só é possível assumir as consequências dessa escrita na medida em que a ação de que falamos não está, como em um sistema lógico-especulativo, sob a prescrição do programa, e ainda, o próprio programa é uma projeção que sobrevém à escrita. O que queremos dizer é que, uma vez que a *escrita da suspensão* se afirma no momento da ação-enunciação da escrita mesma, o programa não está *a priori* orientando a ação, não é a atualização de determinadas proposições identificáveis em uma gradação conceitual e, por isso mesmo, já que é indefinidamente deslocado pelo círculo programa-ação, faz desse movimento um caminho aberto sempre sob a expectativa de uma continuidade e de um devir¹⁰⁸. A questão articulada pela *escrita da suspensão* é que ela está, por assim dizer, fora do discurso, fora da linguagem, isto é, o exterior da própria linguagem,

¹⁰⁸ Deleuze dá um interessante exemplo dessa relação entre programa e filosofia. Assim como o masoquista estabelece um programa que compreende a criação de um CsO para, em seguida, fazer passar fluxos e intensidades de dor, a filosofia deve trabalhar de forma a sugerir *programas* (e não *inventariar* idéias) forjados em multiplicidade para que ela possa alcançar um agenciamento do corpo na experiência do pensamento, esse agenciamento é o CsO. (DELEUZE, 1995)

seu limite, sendo assim, uma ação que se encaminha para *o fora* que acena o ato imediato de escrita, permanece como a contingência de uma aventura, mais exatamente, na permanente reserva de si mesmo. No entanto, mesmo um programa que tem por destino permanecer impronunciável em sua totalidade, deixa as marcas de caminhos possíveis. Sendo uma pragmática tão singular, a *escrita da suspensão* tem por sugestão apenas a transformação que o caminho opera naquilo que a ele se entrega, como se ao caminhante fossem negados todos os mapas e todas as placas e ele, por uma intuição particular, fizesse do passo um caminho e do caminho um mapa.¹⁰⁹

De que se trata essa intuição? E quais são as transformações operadas? A intuição é também uma expectativa, pressupõe a possibilidade de que fale a própria linguagem em um ponto último da trajetória: a *voz* da linguagem. Ora, toda a nossa análise até o momento buscou, exatamente, demonstrar essas transformações que o caminho impõe ao caminhante em sua aventura de escrita. Ao mencionarmos o mito dionisíaco, tínhamos por objetivo apresentar uma metáfora conceitual – metáfora aqui tem um sentido específico, não se trata de um termo substitutivo, mas de uma apropriação subversiva, em suma, porque a própria noção de escrita da suspensão dispensa a distinção entre o metafórico e o não-metafórico *ao pé da letra* – com possibilidade de iluminar as características de uma pragmática da escrita no ponto em que ela toca o pensamento mítico. E não será a escrita da suspensão uma espécie de mitologismo negativo, que realiza a possessão sem a promessa verdadeira de um deus que possui? E não será a figura de Dioniso, procriador de máscaras, exatamente essa promessa ausente, essa força que permanece sempre irrepresentável e inapropriável?

¹⁰⁹ Heidegger afirma: “Quanto mais claramente a linguagem mostra-se no seu próprio, maior será nesse encaminhamento a importância, para a própria linguagem, do caminho para a linguagem e com maior decisão haverá de transformar-se o sentido da formulação que nos orienta. Ela deixará de ser uma fórmula para constituir uma ressonância calada, que nos permite escutar um pouco desse próprio da linguagem.” HEIDEGGER, 2003, p. 193. É como ressonância calada que a voz da linguagem, a fala do seu próprio, encontra o que chamamos *escrita da suspensão*.

O processo de anomia e descentramento no momento da possessão transtorna determinadas formas de apropriação poética – do *aedo* principalmente, porque age em sentido contrário à necessidade de corresponder às estruturas da cidade-estado e aos desejos da nobreza micênica de legitimação e monumentalização de seus heróis. É que o rito dionisíaco encaminha o sujeito-corpo possuído para um enfático processo de desligamento das estruturas elementares, isso significa *aquele que diz, aquele que age*, sujeito de ação e sujeito propriamente dito segundo a coerência do psicologismo vulgar, em outras palavras, a possessão dionisíaca impede a coerência de um “eu” coordenado por instâncias de enunciação bem delimitadas. Resulta disso o esvaziamento do “eu” singular que se torna, por intermédio da possessão, *força de pro-criação* recusando por princípio a circunscrição precisa ou a ligação simples, sintaticamente correta e ademais coagulada na tradição ocidental.¹¹⁰

É próprio do deus do vinho a ambivalência e o jogo de máscaras, tanto no que concerne ao sentido geral da ritualização – o fato de que no rito dionisíaco¹¹¹ assoma um elemento de subversão que se instala na existência presente – quanto na direção desse movimento – o sujeito-corpo possuído, pela força da ambivalência, é projetado para fora de si, sem, no entanto, abandonar-se, como acontece na ascese do mago; a intervenção se dá no corpo e tempo presentes de forma a instalar a subversão na temporalidade humana. No momento da possessão, o homem se vê habitado pelo deus, mas não recebe por isso uma subjetividade outra – o que seria paradoxal na medida em que Dioniso é o deus que é aquilo que não é, como demonstra forçosamente Eurípedes –, mas atinge o limite de exterioridade que só pode ser o puro devir: devir outro, ou mais especificamente, devir *o seu outro*. O puro

¹¹⁰ “Mas não nos interessamos pelas características; interessamo-nos pelos modos de expansão, de propagação, de ocupação, de contágio, de povoamento. Eu sou legião. Fascinação do homem dos lobos diante dos vários lobos que olham para ele. O que seria um lobo sozinho? e uma baleia, um piolho, um rato, uma mosca? Belzebu é o diabo, mas o diabo como senhor das moscas.” DELEUZE, 1995, v. 4, p. 16.

¹¹¹ Lévi Strauss faz distinção entre rito e mito, o modo pelo qual as coisas são ditas e o que dizem as palavras respectivamente. Acreditamos que a distinção se auto-invalida, pois a palavra diz aquilo que o seu modo de dizer permite, não consentindo o desligamento entre as instâncias que, provavelmente, teria fins apenas pedagógicos ou metodológicos.

de vir da possessão dionisíaca opera a exterioridade que se engaja em um tempo excepcional, tempo do ritual que conflagra um espaço de indiscernibilidade procriador de forças irrepresentáveis e igualmente inapropriáveis para o pensamento em geral, seja ele filosófico, operando por conceitos – e muito se pode dizer sobre a problemática passagem do mito à filosofia, principalmente como forma desta domar as forças estranhas daquela – seja o pensamento comum, operando por impressões ou analogias.

Os poetas modernos, como demonstra a segunda parte deste estudo, retomam essa tradição antiquíssima de forma peculiar, ritualizando a linguagem, isto é, estabelecendo no espaço próprio da escrita os mais delirantes programas, substancialmente diferentes como o demonstram as distinções entre Baudelaire e Rimbaud, modernidade e vanguardas, mas exibindo uma espécie de intenção comum que se projeta para um espaço inominável. A multiplicação de programas, manifestos, toda uma galeria de polêmicas e rompimentos atesta pelo menos a ingerência de uma questão: o fato de que, em meio ao burburinho das disputas, os poetas realmente comprometidos se fazem em uma luta surda com a linguagem, tentando arrancar a ela a voz mesma de seu Ser. Fazendo assim, podem-se pensar os inúmeros manifestos bem como as inumeráveis erratas que fazem parte da tradição recente da literatura como a tentativa, por certo frustrada, de codificar a forma do caminho para a linguagem-ela-mesma. Foram dessas codificações em processo contínuo de correção as referências ao *não-acabado*, o *fragmentário* e o *insignificante*. Elas traçam a feição desse programa comum aos poetas modernos e, simultaneamente, proclamam a inacessibilidade desse destino.

Sobre a segunda afirmação é necessário se perguntar: se a poesia moderna se encaminha para a linguagem-ela-mesma, essa barreira de exterioridade que separa a linguagem que ainda murmura da voz da linguagem, não serão o *não-acabado*, o *fragmentário* e o *insignificante* declarações *a priori* de inacessibilidade, uma vez que todos os corolários da experiência retórico-estética-existencial mencionados indicam uma falta

estrutural que se converte em fundamento de uma poética? Ou ainda, se nos for permitido pospor uma afirmação ousada, não serão tais corolários o indício de que a proximidade do limite, e aqui a consciência crítica distingue o puro ritual da experiência moderna, só pode afirmar-se em negativo, isto é, está o poeta mais proporcionalmente próximo de ouvir essa voz – embora proximidade e distanciamento sejam um jogo contínuo de indiscerníveis – quanto mais ele inflija a sua poética os traços de uma destruição generalizada? Parece que o impasse da experiência moderna é que ela esteja sempre em dívida consigo, que a iconoclastia nunca seja suficiente, que a destruição nunca tome o campo completo, que a poesia nunca silencie por completo e que a linguagem-ela-mesma sempre se afaste como a imagem do horizonte se distancia do caminhante: o programa da experiência retórico-estética-existencial moderna enuncia assim uma relação de infinidade entre o *dito* e o *dizer do dito*, e nesse ponto indiscernível em que se alternam expectativas e procedimentos nasce algo como a *escrita da suspensão*.

Feita essa pequena digressão, acreditamos ter justificado os motivos desse estudo e aberto apropriadamente as questões relevantes para definir a *escrita da suspensão* como um programa. Por essa via, todos os apontamentos que pudermos fazer em uma tentativa de definição serão evidentemente não conclusivos, isto é, o único apontamento real está sobre uma superfície em negativo e aparece sobre os constrangimentos dessa circunstância, não sendo, portanto, conceitualizável em sentido clássico. Mas o que inspira uma deficiência, pode se converter inesperadamente em uma vantagem.

Dissemos ainda na introdução que a *escrita da suspensão* é a prática do sentido como interrupção, ou ainda, que ela agrega a infinidade entre os termos ao sabor da equivocidade. Associada às últimas análises se torna mais claro o que havíamos dito: o *sentido como interrupção* faz lembrar a desconstrução das formações metafísicas que domesticam o pensamento ocidental no que concerne à palavra, assim como a *infinidade* entre os termos

torna profana essa mesma dimensão. O *sentido como interrupção*, um dos possíveis nomes que se pode dar à aventura da *escrita da suspensão*, afirma a im-potência do fechamento conceitual clássico, isto é, deixa claro que todo conceito que se fecha sob a coerção de uma unidade de pensamento, unidade de conhecimento ou unidade de comunicação deve ceder à linguagem. De fato, é o que nos lembra Jonathan Culler, segundo ele a filosofia sempre se viu cindida entre a verdade e a linguagem, motivo pelo qual, no limite, a filosofia não deseja descrever objetos mas apresentar pensamentos. No entanto, não podendo prescindir da linguagem, a filosofia à transforma em um meio utilitário que, quando são seguidas todas as regras metodológicas de clareza e concatenação, pode se converter numa apresentação transparente. É fundamento para a filosofia clássica que a linguagem se converta em lógica como acontece em Wittgenstein, uma vez que o fluxo da significação é suturado aos silogismos, esses com força de verdade científica.

Ora, a *escrita da suspensão* ignora essa estrutura fundamental – ela mesma desestruturada quando cede à linguagem –, em primeiro lugar, no que concerne ao sentido como interrupção, uma vez que, assim direcionada, a escrita se converte em uma cadeia infinita de referências em que os pontos de repouso se dinamizam em linhas de passagem. É que a escrita da suspensão, sabendo-se fadada ao não fechamento e ao devir, potencializa, como na possessão dionisíaca, o jogo de máscaras, e abre um espaço infinito diante da iminência de um sentido prometido mas nunca cumprido. É que escrever é simultaneamente caminhar para o limite e adiá-lo, debater-se como Acab contra a parede de Moby Dick e soçobrar sobre a convocação desse abismo. Essa dubiedade é pensada, por exemplo, por Foucault, para quem o limite coloca em conjunção não só a voz da linguagem, mas também a morte, origem da literatura:

Escrever, na cultura ocidental, seria inicialmente se colocar no espaço virtual da auto-representação e do redobramento; a escrita significando não a coisa, mas a palavra, a obra de linguagem não faria outra coisa além de avançar mais profundamente na impalpável densidade do espelho, suscitar o duplo deste duplo que é já a escrita, descobrir assim um infinito possível e impossível, perseguir

incessantemente a palavra, mantê-la além da morte que a condena, e liberar o jorro de um murmúrio.¹¹²

Acreditamos, mais afeitos ao pensamento heideggeriano, que é com a sombra desse limite que se articula a voz-da-linguagem, limite para o qual a linguagem se dirige e contra o qual ela é construída, com a linguagem possível que se manifesta nas figuras frágeis do *não-acabado*, do *fragmentário* e do *insignificante* – descentradores do processo de significação que denunciam para onde caminha a linguagem. Como figuras da degradação, o caminho moderno dessa intuição converte o sentido em processo de significação arrastando consigo todos os termos correlatos: o sentido interrompido é o sentido como processo de significação, o sujeito interrompido é sujeito como processo de subjetividade, a quebra da palavra poética, a destruição do verbo pelo *não-acabado*, *fragmentário* e *insignificante* é a palavra interrompida que se debate no limite da voz. Daí a intervenção das operações de infinidade, as projeções de duplos, os redobramentos pelos espelhos que, mais particularmente, a linguística estrutural buscou codificar em todas as nuances. É que uma relação de infinidade se estabelece entre o caminho e o destino adiado, entre a palavra e a voz da linguagem. A escrita da suspensão, isto é, apenas a escrita comprometida com o caminho para esse limite, é que opera na linguagem essa máquina de redobramentos.

Uma analogia simples pode esclarecer a contento o que se chama *relação de infinidade*: uma vez que toda palavra, no que se refere à linguística desde Saussure, só recebe significado na sua relação com as demais em uma cadeia diferencial não circunscrita, toda palavra entretém com o seu sentido essa *relação de infinidade*, isto é, o fato de que, ainda que todas as palavras sejam usadas na regulação geral desse sentido – como em um impossível dicionário de uma palavra só – haverá sempre um excesso que impede a definição de fechar-se sobre si – do mesmo modo que há entre 1 e 2 uma *relação de infinidade* que nunca produz um número inteiro.

¹¹² FOUCAULT, 2006, p. 49.

Em suma, há na *escrita da suspensão* uma relação não dissociável entre o *sentido como interrupção* e a *relação de infinidade*, esta como o redobramento infinito do verbo, a incapacidade de fechar-se sobre si e os jogos que entretém o caminho, aquele como a barreira contra a qual e em relação a qual a palavra é forjada, o limite da voz da linguagem como limite entre a palavra possível e a voz que fala a palavra ela mesma. Acrescidas a isso estão as figuras frágeis que denunciam para onde caminha a linguagem, seu sentido inexoravelmente interrompido e sua relação prontamente multiplicada pela incursão de uma *infinidade* entre-termos; entre elas, enfatizamos o *não-acabado*, o *fragmentário* e o *insignificante*. As três figuras mencionadas apenas tornam evidentes as relações de infinidade e o sentido interrompido que se tecem no discurso sintomático possível, isto é, a *escrita da suspensão*.

Pensemos por exemplo como o *não-acabado* subverte o fechamento; em outras palavras, o fato de que o não-acabamento, antes de ser a manifestação de uma deficiência discursiva é a denúncia de que o acabamento sempre foi uma fantasmagoria mais ou menos associada a expectativas metafísicas – a perfeição, o belo, a verdade sob a máscara da lógica – ou mesmo práticas – a expectativa editorial, o pensamento vulgar de que a uma pergunta simples deve sobrevir uma resposta igualmente simples e verdadeira (a simplicidade é ela própria por vezes um atributo da verdade). Pensemos em seguida como o *fragmento* instaura uma nova forma de pensar a linguagem, sem o peso da monografia acadêmica que tem o seu exemplar mais bem acabado na forma tratadística, escrita em que a responsabilidade do fragmento é uma responsabilidade da linguagem como encenação de novas potencialidades do pensamento. Pensemos por último, na insignificância, suplemento residual que reverte a hierarquia e esvazia os sentidos mestres da escrita ou, mais importante, desapropriando o sentido-mestre, converte a escrita em uma linguagem plural, aberta por princípio e destino.

Assim pode ser definida a *escrita da suspensão*, motivação do projeto que aqui apresentamos. Não pretendemos nos alongar sobre a sua definição, uma vez que o presente

trabalho, por exemplos sugestivos ou referências diretas, empreendeu a tarefa de forjar o seu *sentido* desde o começo da análise de Dioniso, essa figura descentrada do pensamento grego. A título de conclusão, lembremos dos sentidos possíveis de suspensão, alguns já apontados na introdução, como adiamento e interrupção que entretém agora uma relação localizada com aquilo a que chamamos sentido como interrupção. Há outros ainda não mencionados que tornam claras as nossas motivações, entre eles, o estado de elevação espiritual e de fruição estética. Da mesma forma que Dioniso representa uma profanação da elevação espiritual, já que ela acontece no mundo humano, a poética moderna, através da ritualização da escrita e pela multiplicação das máscaras, o dândi, o flâneur, etc., representa uma nova forma de fruição estética, fruição profanada pela promessa de uma voz sempre ausente, êxtase interrompido, enleio em devir aberto. No próximo capítulo passaremos à análise, na qual esperamos demonstrar os resultados dessa pragmática, isto é de uma *escrita da suspensão*, em um texto que a nega e afirma quase simultaneamente.

O AMANUENSE BELMIRO

CONVERSAÇÃO COM BELMIRO

«Les souvenirs que j'ai de ma vie réelle ne sont ni plus colorés ni plus vibrants que ceux de mes vies imaginaires.»

«Pour écrire l'histoire d'un autre, je collabore avec ma propre vie. Qu'on ne cherche pas à savoir ce qui, dans cette fiction, est indubitablement moi. On s'y tromperait. Et mes proches s'y tromperaient autant et plus que les autres.»

Georges Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*.

Se há uma constatação da leitura d'*O Amanuense Belmiro*, e essa constatação é, comumente, associada a certa impaciência do analista ou crítico, é a de que o movimento mesmo da leitura arrasta os “fatos” de tal maneira vertiginosa que o exame crítico corre constantemente o risco de *perplexidade* e *provisoriedade do juízo*. O exercício crítico se converte em desconfiança e não raro há cautela das análises, ora atingindo pontos isolados do texto, ora tomando um preceito recorrente como possível unidade e/ou fio condutor. A dificuldade experimentada, acreditamos, e já os apontamentos teóricos delinearam com relativa acuidade, tem sua origem menos em uma dificuldade de leitura do que nos movimentos múltiplos do texto (nem sempre acompanhados pelo mesmo movimento da crítica). Nossa hipótese, como já foi discutido na introdução desse estudo, é de que *O Amanuense Belmiro*, estando instalado sobre uma plataforma móvel que ora aproxima-se da experiência retórico-estética-existencial moderna, ora afasta-se dela pela interferência de um substrato narrativo tradicional, coordenado pela verossimilhança e tentando a comunicação com o fora, o mundo, as coisas, constitui-se como texto-chave, pelo menos no que concerne nossos objetivos nessa análise, para pensar a aventura da escrita no ocidente – aventura essa que, como tentamos demonstrar também se constitui de forma pendular entre a *escrita da*

suspensão e a *suspensão da escrita*, a pragmática de uma pluralidade e a condenação operada pelo uno.

Para iniciar nossa análise de algum lugar devemos nos colocar ainda antes da abertura do livro, nas epígrafes de George Duhamel. Separadas por uma linha pontilhada, tais epígrafes criam a reserva de um texto por vir – colocadas aqui como epígrafe, projetam as reflexões por nós propostas. É ainda em relação a elas que se articula uma questão cara no início da análise, ou mais exatamente, a epígrafe, a primeira vista simples, recorda a forma de um problema contra o qual nos debatemos colocando em jogo a palavra verdadeira, a memória, *alétheia*, pronunciada pelo *aedo* e a subversão do êxtase dionisíaco, a procriação de máscaras, o movimento para fora negando a ascese e enlaçando-se à exterioridade possível. Expliquemo-nos.

Em primeiro lugar, que representa uma epígrafe em sentido geral? Trata-se de uma inscrição que antecede o texto em questão e capitaliza uma reserva de sentidos possíveis: motivando, limitando, norteando ou comandando. Etimologicamente, a epígrafe designa um espaço textual – do grego *epí*: “em cima”; “muito perto”; “depois, a seguir”; “além de, e também”; “sobre, em cima de”; “em”; “no meio de” – e um comando – “segundo, conforme a”; “por, por causa de, em vista de”; “com respeito a”; “ao alcance de, no poder de”; “contra”.¹¹³ Reserva de sentido, espaço textual, comando, tais as três palavras que designam a forma de atualização de uma epígrafe. Seguindo o mapa de sugestões mencionado, seria o caso de pensar nas epígrafes por nós analisadas sobre essa tripla injunção: qual a sua reserva de sentido? Qual o espaço textual por ela ocupado e em que esse espaço articula de antemão a espacialidade do texto por vir e, principalmente, qual voz de comando se enuncia desse espaço e sob que autoridade o texto é subjugado? A resposta mais simples a essas questões é que, longe de consignar um sentido ao texto por vir, a epígrafe, no caso presente, cria um

¹¹³ “Epígrafe” In: HOUAISS, 2001.

problema embaralhando as expectativas do leitor. Para entender a função dessa epígrafe na economia geral da narrativa, devemos nos postar ainda antes de sua enunciação, mais especificamente no pacto que representa a relação entre narrador, escritor e personagem.

Segundo Lejeune, o pacto autobiográfico é a afirmação de identidade entre autor, narrador e personagem.¹¹⁴ No caso específico de *O amanuense Belmiro* o circuito não se fecha, uma vez que o escritor não entretém com narrador e personagem uma relação de identidade, como o demonstra aquele que assina o livro sob outro nome, não se tratando, assim, de um gênero autobiográfico. No entanto, quanto a essa primeira negativa, ambas as epígrafes confundem o pacto por apontarem para a possibilidade de que as memórias ali escritas recebam algo como uma contaminação daquele que assina, como se a assinatura avançasse sobre as figuras do narrador e do personagem de modo a tecer sobre um fundo indistinto uma relação que nem é estritamente de identidade, nem é estritamente de alteridade mas de contaminação mútua. Interessa-nos menos subjugar ingenuamente o texto a uma análise dessas ambiguidades do que desenhar o aspecto geral desse jogo.

Reservar um sentido, no que concerne a epígrafe, é, nesse caso específico, indispor a passagem ao extratextual, é fazer da própria assinatura, esta que presumivelmente liga o *corpo* ao *texto*, ainda um texto e, por isso mesmo, procriadora de simulacros – sendo ela própria o simulacro de si mesma, o próprio da assinatura é que ela seja repetível a cada vez. A assinatura não concebe a passagem do texto ao extratexto, mas rebate sobre o texto que ela assina e faz as vezes das figuras que ela supostamente teria autoridade de criação em uma complexa temporalidade que só por um ato de violência pode garantir sua autoridade. É que a assinatura, o nome “é já portador da morte de seu portador. Já é nome de um morto, a memória antecipada de um desaparecimento”.¹¹⁵ A assinatura não designando uma presença porque não existe um momento presente de escritura, escreve-se por lapsos, por um longo

¹¹⁴ LEJEUNE, 1975.

¹¹⁵ DERRIDA, 1996, p. 108.

tempo ou sob impulsos intermitentes, revisa-se, e ainda, a assinatura que garantiria a presença daquele texto que ali se apresenta em “totalidade” vai ser frequentemente assumida em outra parte, prefácios e posfácios, capas e contracapas em ato solene, declarando uma data e um lugar de gênese, ainda que o texto não tenha lugar ou tempo inquestionáveis.

É essa dispersão ocultada sobre a assinatura do nome que as epígrafes colocam em jogo, ou ainda, é garantindo a dispersão desse nome na superfície do texto, na multiplicação de eus voláteis, o narrador, os personagens, toda a sorte de temporalidades que um texto coloca em jogo estabelecendo a reserva de sentido de um texto tão peculiar. Enganam-se as análises que fazem de *O amanuense Belmiro* uma autobiografia estilizada – a própria colocação dos termos lado a lado constitui um paradoxo não percebido – ou se rendem a procurar as afinidades entre Belmiro e Cyro. Não há estilização nem autobiografia, a assinatura anuncia, pelo contrário, a única reserva de sentido em ação no texto, ou seja, a de um desaparecimento e uma dispersão.

Podemos agora retomar em melhores termos as menções à palavra verdadeira e ao êxtase dionisíaco tendo estabelecido o funcionamento da assinatura e sua relação com as epígrafes no livro. Como pensar as consequências no estatuto da memória em um texto que dispersa a assinatura e denuncia o fato de nome ou narrativa não presentificarem coisa alguma, ou ainda, denuncia a não presença sob o nome e sob o texto? Enquanto o *aedo*, como vimos, pela força de um transe, abandona o seu eu para vir falar as musas, a palavra verdadeira, a memória nada mais é do que uma transparência objetivada pelo conjunto ritual que lhe dá credibilidade e pela autoridade que convém ao poeta na Grécia micênica. Sobre esse substrato de sentido que atravessa séculos, o pacto autobiográfico, segundo pensado por Lejeune, torna-se possível, isto é, modernamente a autoridade do *aedo* é substituída pelo contrato e apenas tem a autoridade de uma autobiografia – o que significa de memória verdadeira – aquele texto estritamente submetido ao comando das cláusulas em questão. No

entanto, assim como o mito dionisíaco vem desocultar os limites a que serve a palavra verdadeira do *aedo*, ultrapassando-o, a assinatura, esse signo da relação corpo-texto, vem da mesma forma denunciar o in-fundamentado da relação entre o texto e seu signatário, complexificando-a.

Em primeiro lugar, porque o livro que pretende resgatar a memória pela força da assinatura unificadora lhe conferindo credibilidade, peca pela previsão de uma continuidade, ou ainda, acentua a memória como um processo do ego intencional, ignorando a memória como acontecimento idiossincrático. Assim, tanto como a assinatura é a memória antecipada de um desaparecimento, o que ela designa no texto autobiográfico, isto é, as memórias individuais de um indivíduo que se dá a ler, são a promessa antecipada de uma rememoração ausente, uma confiança de que a escrita ative uma mnemotécnica eficaz que ela, por princípio, não cessa em fazer falhar. Em segundo lugar, porque se concede ao eu atual, eu que assina, a força de unificar sobre todas as prerrogativas os eus e fatos passados. Ora, como já mencionado, nada há de mais inatual em um texto do que a sua assinatura: a sua violência é unificar a pluralidade de temporalidades e espaços constituintes do processo de escrita, as intermitências do tempo e os devires do espaço reduzidos em uma petição única que encima ou conclui o texto.

O amanuense Belmiro coloca em jogo essas relações. É preciso estar atento à complexa articulação entre a assinatura do escritor, a epígrafe propagando sobre o texto o estatuto dúbio dessa assinatura e as duplicações advindas desse movimento, fazendo das relações superficiais de identificação – as mesmas que a crítica do autor buscou sem grande eficácia – logros sutilmente construídos. É que, no caso de *O amanuense Belmiro*, o máximo da identificação factual constrói, inversamente, o máximo do fictício. Concebendo uma narrativa que instala as memórias imaginadas sobre um fundo familiar ao próprio escritor e signatário – é interessante lembrar que antes de se tornar personagem de romance, Belmiro

Borba se aproximava mais de um pseudônimo assinando as crônicas publicadas em *A Tribuna* em meados dos anos 30, o que não anula a tensão entre as memórias reais e as memórias imaginadas às quais faz menção a epígrafe – e, em um jogo sutil, deslocando essas coincidências pela intrusão da reserva de sentido da epígrafe, esta desocultando o fundo ausente em toda assinatura e a perversão de uma rememoração antecipada presente em toda narrativa memorialística, *O amanuense Belmiro* faz sobressair o mecanismo tanto da assinatura quanto da memória nas suas pretensões de verdade. Em outras palavras, a epígrafe comanda de antemão uma desocultação do mecanismo geral que rege a memória como uma consignação de lembranças ausentes e pretensamente por vir e uma problematização da assinatura na intercessão entre o corpo e o texto, isto é, o paradoxo de um eu que assina uma vida real imaginada.

Por último, como já mencionado e após identificar a reserva de sentido e o comando que emergem da análise da epígrafe, devemos identificar o seu espaço próprio. Toda epígrafe tem um estatuto ambíguo; reservando e coordenando o sentido de um texto, ela não é parte diretamente integrada nele. É ainda um espaço marginal, paratextual, ornamento ou mesmo protocolo de determinados textos. Ora, se as análises desenvolvidas até aqui têm alguma relevância, elas devem demonstrar forçosamente o esgarçamento contínuo dos limites entre o textual e o paratextual em *O amanuense Belmiro*. Tanto a epígrafe quanto a assinatura da publicação operacionalizam uma leitura não fixada aos limites rigorosos do corpo do texto. Uma leitura que se pretenda cuidadosa deve internalizar os paratextos para levar em consideração os efeitos de leitura e as possibilidades significantes ali presentes. Ainda que timidamente, *O amanuense Belmiro* acompanha o movimento geral da narrativa do século XX em direção a um “desobramento”¹¹⁶ arrastando o texto para fora dos seus limites convencionais, ou ainda, fazendo das convenções paratextuais – epígrafes, posfácios,

¹¹⁶ BLANCHOT, 1987.

prefácios, assinaturas – *shiftings* para um regime de alastramento ou distensão da leitura e da escrita. A uma leitura em profundidade, forma propriamente clássica dos hábitos de leitura, *O amanuense Belmiro* propõe timidamente uma leitura em extensão, agregando a margem como potencializadora dos sentidos do corpo do texto.

Embora o recurso seja mínimo frente à narrativa nacional e estrangeira que circulava no país – lembremos, por exemplo, do recurso ao prefácio nos textos de Jean Jacques-Rousseau ou a complexidade espaço-temporal dos romances de Proust, entre outros –, *O amanuense Belmiro* constitui uma grata novidade em meio aos romances dos anos 30, cindidos entre o neo-naturalismo dos regionalistas e o balanço dos avanços e experimentações modernistas. Essa atenção ao “desobramento” operado pelos paratextos faz de *O amanuense Belmiro* um romance exemplar para se pensar a aventura da escrita no ocidente sob a chave da *escrita da suspensão*. Os “jogos de margem”, se assim pudermos chamar as operações textuais em questão, são o sintoma mais evidente de que o romance está afinado com as experimentações modernas impelindo os limites da linguagem – mesmo não a praticando com iconoclastia ou exagero – assim como o não-acabado, o fragmentário e o insignificante foram sintomas que igualmente detrataram a tendência geral da literatura moderna desde Baudelaire – mas sem dúvida antes dele também com outros enfoques e artifícios – em sair de seus limites.

UM CÃO E UM LIVRO: QUESTÃO DE OBSTETRÍCIA

A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio.

Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*

Das questões que concernem à escrita, sem dúvida, a pergunta sobre ela própria, isto é, “por que se escreve?” é, sem dúvida, a menos teórica de todas elas. Tanto menos teórica ela é, menos se encontram respostas convincentes, seja generalizando a atividade do escritor a de outros artistas, seja fazendo da escrita uma atividade primordialmente solitária e enigmática prescrita pelo dom ou pelo destino de um ser extraordinário. Parece que a escrita, enquanto atividade propriamente humana não conheceu até os dias atuais a motivação que a coloca em movimento não obstante os esforços de filósofos, pensadores, literatos ou homens de ciência para arrancar uma resposta fina e operacionalmente racionalizada independentemente dos livros e dos homens – como questão de escrita, é interessante observar como a pergunta sobre ela mesma produz inflacionamentos que geram, por sua vez, problemas ainda mais complexos em uma espécie de *mise en abyme*.

Também *O amanuense Belmiro* toca esse problema no capítulo “Questão de obstetrícia” em que o amanuense repete a pergunta de Jandira “Porque um livro? Já não há tantos? Por que você quer escrever um livro *seu* Belmiro?”¹¹⁷ A pergunta parece ingênua, quase insequente, não fosse o tratamento sutil e pleno de alusões que lhe dá o personagem. Mais significativo ainda é o fato de que, posterior a *O amanuense Belmiro*, o autor tenha dedicado um volume intitulado *A criação literária*¹¹⁸ a essa especiosa questão, então sob a fórmula professoral do levantamento bibliográfico que a condição de professor de literatura da Faculdade de Filosofia de Minas Gerais lhe impunha. Há então, duas instâncias em que a pergunta é colocada, uma delas dá ao texto de criação o ensejo para que ele fale em seu próprio nome, a outra desdobra o romancista em professor, concedendo-lhe a voz do especialista e resgatando as reflexões de escritores, filósofos, etnólogos, poetas sobre a atividade de escrita. Para sermos consequentes com a análise empreendida até o momento, devemos levar em consideração tanto a “resposta literária” quanto a “resposta especializada”

¹¹⁷ ANJOS, 2001, p. 31.

¹¹⁸ ANJOS, 1956.

ou, em outras palavras, devemos ecoar as reflexões mutuamente, realizando o jogo de destituição das margens que a epígrafe apenas inicia complicando a relação autoral. Desse modo esperamos apreender as nuances da questão em toda a sua extensão, conjugando, como no funcionamento da assinatura, os fios que a tensionam em direção a nossa hipótese, isto é, a *escrita da suspensão*. Começemos com o cão.

O capítulo “Questão de obstetrícia” se inicia por um interessante episódio. Estando Belmiro tateando a “terra vaga do sono” em seu refúgio na Rua Erê, “segundo a luta surda que se trava em nós, entre uma parte do eu, que aspira ao abandono, e outra que contra ele reage”¹¹⁹, uma catástrofe se fez presente: o cão dos fundos se põe a ladrar em um tom que denunciava disposição sólida para fazê-lo a madrugada inteira. Estranho incidente este quando o título e a continuação do capítulo indicam propensão a tratar de assunto bem diverso, em outras palavras o fato de que esse capítulo particular, como veremos, constitui-se em pedra angular de todo o livro, antecipando e evidenciando tanto o tom geral da narrativa quanto seus temas recorrentes. Ora, ou assumimos que o episódio do cão é um motivo narrativo simples, um mote para que idéias essenciais e complexas venham sobrepor-se, ou assumimos, contrariamente, que o episódio é significativo o suficiente para dele não nos desvencilharmos com tanta facilidade com o intuito de nos encaminharmos para uma parte pretensamente mais relevante. A segunda hipótese nos parece mais sedutora, principalmente por não cindir a narrativa em unidades hierárquicas, entre o significativo e o insignificante, entre o central e o marginal – e a nossa análise demonstrou a importância das margens para a compreensão de *O amanuense Belmiro*.

Tendo isso em mente é necessário completar a frase “uma parte do eu, que aspira ao abandono, e outra que contra ele reage, *talvez pelo receio inconsciente que inspira o*

¹¹⁹ ANJOS, 2001, p. 29.

adormecer, imagem da morte”¹²⁰. Curiosamente, o narrador menciona algo que faz ricas alusões para a questão da escrita: a sua ligação com a morte. A narrativa não é inocente e trava uma relação entre o entorpecimento que *receia* e *deseja* se entregar ao sono, imagem iminente da *morte*, o *cão* que arranca o homem a esse sono sem sonhos para confiá-lo a uma *insônia involuntária* e, finalmente, a *escrita* que sobrevém desse estado de insônia e desse anúncio monótono e recorrente do *cão* “porque ainda houvesse um desses barulhos sutis que só os cachorros percebem”¹²¹. Eis a tríade de duplos que o capítulo desenha com falsa inocência: a *imagem da morte* presente no sono e o *ruído imperceptível*, o *anúncio* e a *convocação* do *cão* que ladra, a *escrita* sob o signo de uma *insônia involuntária*. É que a escrita, a linguagem, como se pode perceber dessa sutil trama de duplos e em acordo com o que temos demonstrado por outros caminhos, só pode nascer contra e a partir desse limite que é a *morte*, *ruído imperceptível* porque mantido indefinidamente *aquém* e *além* da linguagem possível, a linguagem reduplicada do livro – pois o amanuense não pode *escutá-lo*, pode apenas ouvir o ladrar de uma *convocação-anúncio* representado pelo ladrar do canino demônio.

O *cão* ladra e arranca Belmiro da proximidade do sono de morte, mas não apenas, ele *convoca* o amanuense a que escreva contra essa aproximação, que não cesse de reduplicar-se que esteja atento a esse *ruído imperceptível* que só se manifesta como *convocação* e *anúncio* de algo sempre adiado, pois ele próprio é o negativo de toda escrita possível, limite a partir do qual nada mais se ouve ou se fala. É por isso que o estado mais adequado à escrita é o da insônia, ela representa essa luta surda contra a morte estabelecida em cada narrativa – assim como Ulisses deve cantar o canto de sua identidade “contra essa fala que lhe anuncia sua morte e que se escuta no fundo da nova Odisséia como uma palavra de outrora”¹²² ou

¹²⁰ ANJOS, 2001, p. 29. (Grifos meus.)

¹²¹ ANJOS, 2001, p. 30.

¹²² FOUCAULT, 2006, p. 47.

Scheherazade deve adiar sua morte pela força de uma narrativa que descobre o relato do relato e prossegue para jamais terminar.

Compreende-se agora porque nos dez anos que antecedem a narrativa, dois outros livros foram mortos pelo Belmiro sofisticado: “Enterrei-os no fundo do quintal, como se enterravam os anjinhos sem batismo, em Vila Carafbas. Sobre a cova brotou uma bananeira.”¹²³ É que a narrativa nesses dois livros tinha por fim, como insinua a amiga Jandira, reservar à posteridade uma qualquer mensagem importante, necessidade em desacordo com o próprio movimento de reduplicação de uma linguagem em litígio com a morte e comprometida com a voz-da-linguagem impressa na convocação. Compreende-se igualmente o modo como o capítulo em questão realiza esse próprio movimento de duplicação da narrativa, isto é, falando para a morte e contra ela, esse motor do relato se estende para um episódio que a primeira vista parecia incidental, mesmo desnecessário para o assunto de que trata o capítulo: o relato de uma noite insone e de sua motivação, um cão que ladra nos fundos, mas que carrega consigo toda a complexa trama das relações entre a escrita e a morte bem como o modo como esta última é o limite adiado por aquela.

Na forma de uma narrativa marginal, o capítulo representa em extensão o que chamamos de *escrita da suspensão*: estão em jogo tanto a *relação de infinidade* quanto o *sentido como interrupção*, a face mais evidente desse modo de estar na linguagem. A *relação de infinidade* se encontra introjetada no *anúncio-convocação* do cão que reduplica o relato da escrita – isto é, relato de que propriamente o capítulo deseja dizer, as motivações para se escrever, os motivos que levam o pequeno burocrata à pena – em relato do relato – o cão que ladra, o sono interrompido, a figura iminente da morte. É por essa via, reduplicada mesmo quando deseja falar o essencial da atividade de escrita, que se desfaz a proximidade com o limite, mesmo que a narrativa, para que continue indefinidamente, deva manter *contra e para*

¹²³ ANJOS, 2001, p. 32.

essa parede silenciosa que é a morte uma relação essencial, isto é, uma *relação de infinidade* renovada a cada relato. Podemos dizer que o limite último a um tempo *receado e desejado* – seja identificado à morte ou à voz da linguagem, já que eles constituem respectivamente aquilo que se *receia* e o mais íntimo *desejo* – perfaz, em *O amanuense Belmiro*, o desenho geral da trama e endossa a multiplicação das narrativas intermitentes desdobradas aqui e ali pela voz de um narrador também multiplicado pelas máscaras.

Por certo, como consequência direta desse estado de coisas, o sentido ele mesmo – o que quer dizer a busca da unificação, tarefa a que se entrega o burocrata inúmeras vezes através da reconstituição da linguagem rural – não deve chegar a termo, isto é, a abertura é seu traço fundamental. Assim, chegamos ao correlato direto da relação de infinidade: é necessário lembrar que o sentido se dá como *sentido interrompido*, cindido por algo que o arrasta antes que se possa vislumbrar um fechamento. Ora, não é o anúncio-convocação do cão também uma interrupção, pois arranca o amanuense da proximidade do sono de morte na qual é impossível continuar qualquer relato? Em outras palavras, é exatamente por não poder dizer a motivação que o leva a escrever – já que ela se constitui como o silêncio para o qual tende todo relato – que a narrativa reduplica a relação introduzindo o relato do cão, ou ainda, fazendo dos pequenos relatos uma rede metafórica que *diz* esse limite sem nunca pronunciá-lo de fato, sem que nunca se possa vislumbrar um fechamento do sentido. Então percebemos a relação que se tece em *O amanuense Belmiro* entre a *relação de infinidade* e o *sentido interrompido*, o que evidencia tanto a relação essencial com o limite quanto a força que faz a narrativa se estender indefinidamente.

Atento às indicações de um compromisso com esse estado de coisas, o amanuense recorre a uma analogia interessante sobre a forma como se dá essa convocação de escrita e a dificuldade de nomeá-la. A impossibilidade de nomear o limite, a motivação ou destino para o

qual escrever aponta, faz com que o amanuense recorra à figura da obstetrícia para responder à Jandira:

Respondi-lhe que perguntasse a uma gestante por que razão iria dar à luz um mortal, havendo tantos. Se estivesse de bom humor, ela responderia que era por estar grávida. Sim, vago leitor, sinto-me grávido, ao cabo, não de nove meses, mas de trinta e oito anos. E isso é razão suficiente.¹²⁴

Por uma espécie de tautologia, a atividade literária arranca sua motivação da própria escrita, o que significa dizer que se escreve apenas porque algo deve ser escrito, assim como se dá à luz forçosamente porque se está grávida. Para entendermos o mecanismo dessa tautologia, basta lembrar o étimo da palavra “obstetrícia”, derivada do verbo latino *obstare* que significa tanto estar ao lado, estar diante, estar ao alcance, quanto interpor um obstáculo, tolher, impedir a passagem¹²⁵. O que se chama “Questão de obstetrícia” é exatamente questão de limite, questão de estar frente ao limite, de enredar a narrativa em relação a esse obstáculo que convoca-anuncia tanto a criação quanto a impossibilidade de dar-lhe a nota final, chegando a um termo e enunciando a última palavra. A escrita enquanto obstetrícia é a tarefa daquele que se sabe criando frente ao limite, mas que faz da atividade de escrever “um desejo irreprimível” que o coloca na condição de “reencetar a tarefa cem vezes iniciada e outras tantas abandonada”¹²⁶.

Há ainda outro fator que merece consideração: a morte, figura recorrente na narrativa, é alastrada na forma da repetição indiferente dos dias; em outras palavras, o cotidiano se torna através da monotonia e do tédio a figura da morte por excelência. É, sem dúvida, por essa via que se deve pensar a inserção do poema de Carlos Drummond de Andrade: “Stop./A vida parou/ou foi o automóvel.”¹²⁷ Se o narrador busca refúgio na escrita é porque, de certo modo, o mecanismo geral da narrativa o coloca sobre a influência da figura da morte presente na

¹²⁴ ANJOS, 2001, p. 31.

¹²⁵ “Obst-” In: HOUAISS, 2001.

¹²⁶ ANJOS, 2001, p. 31.

¹²⁷ ANJOS, 2001, p. 29.

repetição dos dias marcando indiferentemente o calendário. O amanuense se vê àquela altura entregue a um cotidiano em que os dias não marcam diferença alguma, quando todos os acontecimentos decisivos estão refugiados nas esperanças do passado e a vida corre como correm os rios, indiferentes às paisagens, inconscientes de seu fim. A escrita implica aí adiar a morte que obseda as atividades iteradas sem diferença pelo burocrata em sua casa, na relação com os amigos, na seção do fomento. Implica, em suma, multiplicar-se sobre as múltiplas máscaras do Belmiro sofisticado, irônico ou patético e buscar a redenção pelo espraio da personalidade proporcionado por uma narrativa que se desdobra indefinidamente.

UM SAPATO VELHO PARA O SERVIÇO DA ALMA

Quem quiser fale mal da Literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela a minha salvação. Venho da rua deprimido escrevo dez linhas torno-me olímpico... Em verdade vos digo: quem escreve neste caderno não é o homem fraco que há pouco entrou no escritório. É um homem poderoso, que espia para dentro, sorri e diz: “Ora bolas”.

Cyro dos Anjos, *O amanuense Belmiro*.

É preciso deixar claro o que se passa antes de entrarmos no modo específico como essa *convocação-anúncio*, tarefa da escrita, é articulada pelo personagem – motivo pelo qual a escrita cessa e passamos de uma *escrita da suspensão* para a *suspensão da escrita*: o que representa dizer que em *O amanuense Belmiro* multiplicam-se as máscaras?

Dissemos já na introdução que a narrativa faz intervir dois modos de impessoalidade. O primeiro – aquele que nos interessa no momento porque irrompe dos traços gerais da escrita da suspensão – está economicamente sintetizado na seguinte afirmação do narrador: “Afinal todos, exceto eu, sabem o que sou... Acham indispensável classificar o indivíduo em determinada categoria. E se eu não for coisa alguma, ou for tudo, ao mesmo tempo?”¹²⁸ Afirmação que, de fato, pouco afirma do ponto de vista conceitual, estando *suspensa* entre a

¹²⁸ ANJOS, 2001, p. 57.

especificidade do não-categorizado ou não-categorizável “e se eu não for coisa alguma”, e a generalidade totalizadora da opção em extensão “e se eu for tudo ao mesmo tempo”. É que em *O amanuense Belmiro* o não-categorizado e a generalidade não são opções seguras para uma narrativa que deseja se postar frente à morte, e a justaposição dessas duas expectativas que sequer formam um par de contrários deixa claro que a impessoalidade é a dissipação dos pontos de repouso e a presunção de um movimento que, acompanhando o motor do relato, a escavação da palavra procriadora já presentes na *relação de infinidade* e no *sentido como interrupção*, faz variar indefinidamente as máscaras em um espaço aberto. Em outras palavras, a suspensão da alternativa entre a generalidade e o não-categorizado impõe a variação contínua e o deslizamento de *personas* como a única forma de “personalidade” possível em um modo de escrita a que chamamos *escrita da suspensão*.

A generalidade dissiparia a voz, pois toda generalidade pressupõe “a ordem qualitativa das semelhanças e a ordem quantitativa das equivalências”¹²⁹, equivalência e semelhança são a feição de um sistema de pares intercambiáveis, está fundada então na troca sendo, portanto, uma economia de traços universais e que podem ser reposicionados segundo a lei do sistema. Já a não-categorização tem algumas consequências, ela pressupõe o que foge ao sistema, o que ainda não foi colonizado por ele; no entanto, a pretensa autonomia em relação ao sistema não recusa, por si mesma, o momento de uma conversão à lei, no caso específico, lei da personalidade, da escolha entre personalidades. É que esta última, sem o perceber, recusa também o movimento, a variação, se postando estática como alternativa fora do jogo, mas que o jogo pode resgatar ainda que na forma de uma categoria negativa – tal qual a denominação literatura, ou arte, são usadas sem qualquer pudor para manifestações que a negariam por princípio, constituindo uma entrada no catálogo dos produtos do homem.

¹²⁹ DELEUZE, 2006, p. 19.

Sobre isso, podemos precisar de certo modo uma interessante analogia entre *persona* – máscara teatral usada pelos gregos nos espetáculos e munida de placas de metal, que tinham por fim tanto dar ao ator a aparência de que dependia a peça quanto amplificar a voz através do seu orifício frontal¹³⁰ – e o modo de articulação da voz da narrativa em *O amanuense Belmiro*, segundo nos parece de uma impessoalidade essencial. Ora, se a voz da narrativa funda-se sobre a variação contínua, ela restitui nada mais do que a *persona* grega, isto é, a voz é em certo sentido “amplificada” pela disposição de máscaras. Se o narrador suspende a alternativa entre a generalidade e a não-categorização é porque pressente que a voz de todo relato só pode se estender, amplificar-se, quando sobre ela intervém a mecânica pródiga do deslizamento de máscaras, de *personas*, acompanhando a economia geral da narrativa e propondo não a confissão individual, mas o sopro de uma multidão dissonante.¹³¹ É por isso que o amanuense a todo o tempo “teatraliza” o relato, nomeando-se Belmiro sofisticado, Belmiro patético, Belmiro olímpico, Belmiro oceânico, Belmiro Borba, etc., porque, consciente do deslizamento das *personas*, constrói um palco metafórico de transições em que o epíteto indica um ponto da trajetória entre outros tantos possíveis.

Essa estrutura que procurei delinear participa dos mais sutis movimentos do texto e poderia ser observada ainda em outros termos. Talvez o momento síntese esteja condensado naquilo que vários críticos apontaram como centro estrutural-temático do texto: a ambivalência que repousa na figura do *problema fáustico*. Antônio Cândido articula tal ponto do texto como *núcleo significativo* ou síntese geral e assim o define:

É este, com efeito, o problema central da obra. A atitude belmiriana resulta de uma aplicação do conhecimento aos atos da vida – entendendo-se neste caso por conhecimento atitude mental que subordina a aceitação direta da vida a um processo prévio de reflexão.¹³²

¹³⁰ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005.

¹³¹ “A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações.” DELEUZE, 1997, p.15.

¹³² CANDIDO In: ANJOS, 2001, p. 17.

De fato, sob esse viés, a atitude belmiriana representa um conflito ou impasse contínuo, insolúvel e, embora Antônio Cândido hierarquize os termos da questão, os exemplos aqui citados dão conta de uma forma diferenciada de atualização em que há *variação* em lugar da referida *subordinação*.

O *problema fáustico*, tal como foi definido acima, coloca em relação dois modos diferenciados que podem ser definidos – não sem risco de reducionismo – de um lado, por uma atitude *perceptiva*, de outro, por uma atitude *especulativa*. A primeira atitude, identificada ao Belmiro patético, nostálgico da unidade com o mundo, quer “entregar-se às puras emoções, renunciar aos rumos da inteligência e viver simplesmente pela sensibilidade”¹³³; a segunda atitude, identificada agora a um Belmiro sofisticado e irônico, ri do primeiro Belmiro e lhe deita a alcunha de patético. No entanto, as duas identidades que constituem o teatro metafórico do *problema fáustico*, antes mesmo de se constituírem distintamente sobrepõem as máscaras em um jogo de inúmeros matizes: o Belmiro sofisticado confessa: “já lhes contei o que se passa dentro de mim quando começo a meditar: perco-me num labirinto de antinomias”¹³⁴, ao que acrescenta o Belmiro patético que a sua percepção lhe cria antes abstrações envolventes: “Com uma vaga imagem física, fornecida pela moça Carmélia, da Rua Paraibuna, e com sombras e luzes, que havia dentro de mim, construí uma Carmélia cerebral que me causava devastações.”¹³⁵ O Belmiro sofisticado reencontra o Belmiro patético, inexoravelmente.

Assim, parece que tal núcleo significativo, o *problema fáustico*, feitas as devidas ressalvas, se multiplica sintomaticamente na textualidade dos acontecimentos em que cada termo traz o seu contrário *em ato* e por isso se dinamiza ao invés de constituir-se sobre a forma do entre alternativas. É apenas por essa multiplicação que Silviano reconhece no mito

¹³³ ANJOS, 2001, p. 39.

¹³⁴ ANJOS, 2001, p. 75.

¹³⁵ ANJOS, 2001, p. 78.

Donzela Arabela um *símbolo fáustico* ou, ainda, que a atividade burocrática vem encontrar o amanuense rabiscando versos na mesa da Seção do Fomento. Tal disposição recebe constatação ainda no capítulo 5. “Ano-Bom” e confirma o que viemos analisando:

Tais solicitações contrárias, em luta constante, levam-me às vezes a tão subitâneas mudanças de plano, que minha vida, na realidade, se processa em arrancos e fugas, intermináveis e sucessivos, *tornando-se ficção, mera ficção, que se confunde no tempo e no espaço.*¹³⁶

Confundindo-se no tempo e no espaço a rotação da *percepção* e da *especulação* acaba confundindo o tempo no espaço, o privado no público, o subjetivo no racional, o diário no livro de memórias. O *problema fáustico* instaura no texto não a tensão da escolha que se resolve na consciência nostálgica atrelada aos rumos da inteligência em que o esteta vê a vida se distanciar, mas na irresolução – “Ali pelo oitavo chope, chegamos à conclusão de que todos os problemas são insolúveis”¹³⁷ assim inicia o romance –, na suspensão da escolha, no qual a consciência revela a sua fluidez de possíveis e que todas as frases carregam o seu duplo e sua suspeita como forma de rotacionar o relato, de colocá-lo sob a alcunha de uma relação de infinidade mas também de um sentido interrompido.

Pode-se ainda recordar – mencionado em detalhes nos capítulos anteriores –, a título de exemplo, a epígrafe tomada a George Duhamel que problematiza, não sem um sorriso esquivo, a questão da relação entre vida real e vida imaginária: “As lembranças que tenho de minha vida real não são nem mais coloridas nem mais vibrantes que aquelas de minhas vidas imaginárias” propondo um sem número de questões nos interstícios do texto, suspendendo a possibilidade da escolha, e a polarização sobre figuras estáticas generalistas ou singulares sempre na iminência de ceder à categorização.

Parece que os sintomas de uma *escrita da suspensão* estão presentes na análise do texto de *O amanuense Belmiro* até aqui; no entanto, tal narrativa, fundada em litígio com a

¹³⁶ ANJOS, 2001, p. 33. (Grifos meus.)

¹³⁷ ANJOS, 2001, p. 21.

morte, convocada e anunciada pelo irrepresentável da voz da linguagem, regulada pela variação contínua de um sopro precarizado no jogo de máscaras, descende em direção a uma linguagem fundada sobre prescrições de outra natureza. Se assim o for, quais são essas prescrições e em que sentido elas projetam a economia circunscrita da *suspensão da escrita*?

As principais indicações desse movimento de recentralização se avolumam ao longo da narrativa, como prevíamos na introdução desse trabalho, porém, há um centro indicativo desse movimento já no capítulo “Questão de obstetrícia” quando o narrador, por um princípio semelhante ao relato da convocação, intenta restituir a linhagem familiar recorrendo ao seu primeiro impulso diante da iminência de uma noite insone. Incapaz de localizar o ruidoso cão do lado oposto, em quintal vizinho, e tomado por uma fúria indizível, o amanuense age de forma inesperada:

Subitamente, tomou-me indizível fúria. Tudo se me escureceu em torno e pareceu-me que as sombras se agitavam, numa conspiração universal contra mim. Saltei da cama, cego de raiva, já munido da primeira arma que a mão encontrou, e que era um sapato velho. Abrindo a janela, num relance, atirei-o às tontas ao meio da rua¹³⁸

A ação frustrada do amanuense tem resultado pouco satisfatório servindo apenas de estímulo ao ladrante, que ganha alento e entusiasmo “certo de que algo havia para justificar as suas preocupações”¹³⁹. Até esse momento o episódio parece casual, quase irrelevante, no entanto, a reflexão sobre o episódio acaba por dar interessantes indicações que concernem os desdobramentos do relato em *O amanuense Belmiro*. Inicialmente o episódio serve como pretexto para convocar a linhagem familiar: “Satisfeita a fúria dos Borbas, que se contenta com arremessar qualquer objeto a esmo, meus nervos se apaziguaram” ao que o narrador completa: “é alguma coisa que me ficou dos Borbas”¹⁴⁰.

¹³⁸ ANJOS, 2001, p. 30.

¹³⁹ ANJOS, 2001, p. 30.

¹⁴⁰ ANJOS, 2001, p. 30.

O episódio a que acabamos de aludir não foi mencionado na análise geral da gênese da escrita em *O amanuense Belmiro* porque solicita um campo bem diverso daquele convocado pelas indicações do relato do cão, embora esteja nele presente, novamente como duplicação do relato, antecipando mesmo a menção a uma escrita enquanto obstetrícia. É que, logo em seguida à tentativa de restituir a linhagem rural, o amanuense reproduz a seguinte frase de Montaigne, como maneira de lembrar outra linhagem bem diversa: “A alma descarrega suas paixões sobre objetos falsos, quando lhes faltam os verdadeiros. Parece que, abalada e comovida, se perde em si mesma se não lhe damos presa; cumpre fornecer-lhe sempre objeto que possa aplicar-se e atuar.”¹⁴¹

Nada é eventual nesse capítulo, então, como nos aconselham as análises anteriores, devemos dar ao aforismo a devida relevância de uma questão de escrita. Ora, nesse único aforismo recolhido de Montaigne reconhecemos um modo diverso de gênese da escrita: preparando a pergunta “por que um livro?”, o aforismo a contamina de insinuações de teor quase humorístico, dentre elas, a necessidade “de um sapato velho para o serviço da alma” ao que completa: “Graças a ele, aqui estou calmo a escrever estas linhas”¹⁴². Com efeito, não é a questão da escrita, questão ainda por vir “literalmente”, também contaminada por essa imagem de objetos artificiais, por esses falsos apaziguamentos, por essa escrita que recua diante da fúria que causa o anúncio do ladrar monótono do cão através do disfarce da terapêutica, do ilusionismo, do teatro na sua acepção de miragem e falsa realidade? Pois bem, assim pensada, a força da *escrita da suspensão*, cujas nuances descrevemos todo o tempo, perde consideravelmente o seu poder de convocação se transformando em uma terapêutica da alma, em um falso objeto cuja aplicação traz o apaziguamento das paixões, em uma catarse enfim.

¹⁴¹ ANJOS, 2001, p. 31.

¹⁴² ANJOS, 2001, p. 31.

Artificialidade e catarse, tais são os traços da *suspensão da escrita*. É por esse motivo que, mais adiante, o amanuense louva a generosidade dos grandes artistas associando-a a uma espécie de adormecimento do espírito:

Satisfazendo à necessidade de dar forma aos pensamentos imprecisos de suas saudades e de seus amores, lograva articular uma linguagem que nos servia a todos e que, por igual, nos falava de nossas saudades e de nossos amores; transportava-nos, assim, à atmosfera branda e tépida em que o espírito adormece quando encontramos a definição de um sentimento e sua forma.¹⁴³

Nada mais adequado a uma *suspensão da escrita*, artificial e catártica ela renuncia à tarefa de um adiamento da morte e mesmo de uma aventura em direção à voz da linguagem, converte-se em compromisso expressivo, beirando mesmo um humanismo dissolvente, como aquele que logra pronunciar a palavra sobre a palavra, retendo o discurso no ponto de sua precisão máxima. Não há *sentido interrompido*, não há *relação de infinidade*, a linguagem se torna clara e transparente e diz, como em uma comunhão universal, o dizer que supostamente aguardava, fechando de uma vez por todas a possibilidade de distensão da linguagem, sua força procriadora, suas entrelinhas.

É nesse ponto que entra *A criação literária*¹⁴⁴, livro que pretende dar a resposta professoral à questão da escrita. Nele, faltam as reflexões de cunho ontológico, restringindo-se o professor Cyro a emoldurar a tradição subjacente em um sem número de posicionamentos que não se articulam entre si. A ausência da articulação impede o analista de perceber como a tarefa da escrita está intimamente ligada à renúncia da escrita, como acontece de forma exemplar em *O amanuense Belmiro*. É que em uma *escrita da suspensão* há sempre o assédio da *suspensão da escrita*: é sempre possível dar cores artificiais, fazê-la terapêutica, chamar ao sono estéril da expressão um abrigo de incapazes. Mas algo permanece na resposta professoral, algo que subverte o jogo de uma pergunta que contém a resposta –

¹⁴³ ANJOS, 2001, p. 33.

¹⁴⁴ ANJOS, 1956.

tom da relação entre mestre e discípulo e, no caso presente, entre o mestre Cyro e o escritor Cyro, sendo este subjugado por aquele. Feita a digressão, o professor Cyro, por uma inversão sutil, concebe a resposta final a um personagem de Skakespeare: “Jamais perguntem a um romancista porque escreve romances. Melhor é pedir, como certo personagem de Skakespeare, que sejam os mesmos bem encadernados e nos falem de amor...”¹⁴⁵ Ora, colocando a resposta da questão da escrita na boca de um ser de papel, não será o mesmo que reafirmar a escrita como obstetrícia: “Escrevo, porque algo deve ser escrito”? Não será postar-se diante desse limite para o qual responder à questão da escrita é ainda se postar dentro dela, limite intransponível que impede uma focalização exterior e desinteressada, mais ainda, uma focalização que não seja ela própria escrita? Novamente, e repetindo todas as sutis circunlocuções de *O amanuense Belmiro* aqui mencionadas, o professor Cyro encontra a escritor Cyro, inexoravelmente.

¹⁴⁵ ANJOS, 1956, p. 109.

MÍNIMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parece que, ao final de nossa aventura de pesquisa, os precários caminhos abertos não foram suficientes para dar conta da complexidade das questões em jogo. Analisando os antigos, começamos por mapear o campo pré-conceitual da escrita. Lá pudemos ter o primeiro vislumbre das relações entre verdade e palavra, *alétheia* e *lógos*, segundo a unidade formular do *aedo*. Terminamos a primeira parte por demonstrar como a expulsão dos poetas da *República* é parcial, o que desenha o seu caráter paradoxal de proposição estética em corolários bem definidos e longamente demonstrados. Mais adiante a modernidade apresentou os sintomas de um comprometimento com a linguagem, a voz da linguagem, sua ressonância calada manifesta nos sintomas do projeto moderno: o *não-acabado*, o *insignificante*, o *fragmentário* e, fazendo as vezes de um dique, a *autonomia*. Em um último momento analisamos *O amanuense Belmiro*, livro menor, fora dos cânones e das grandes listas de todos os tempos, mas, de certa forma, consciente de seus meios, entretendo relações com a modernidade, tensionado entre a *escrita da suspensão* e a *suspensão da escrita*.

A tentativa de definição da *escrita da suspensão* representa o saldo geral de nossa pesquisa nas suas feições mais sedutoras ou em suas mais constrangedoras falhas. Se algo fica daqui, é a duplicação que a própria pesquisa fez neste texto, isto é, atento ao problema da escrita em geral, acabamos por contaminar a nossa própria. É que a dilatação do tempo de escrita implicou também em uma dilatação das questões, víamo-nos ainda no meio do texto, entretidos com leituras intermináveis e já a questão da escrita era outra. Negamos nosso projeto, fragmentamos as intenções e, principalmente, sacrificamos o texto de *O amanuense Belmiro*, que se viu comprimido por uma pesquisa que cada vez menos falava dele. E não foi apenas a dilatação do tempo contribuindo para dispersar qualquer metodologia precisa, foram as leituras de Heidegger, Foucault, Deleuze e Derrida que tiveram, principalmente, um efeito

subversor no texto, afastando-nos ainda mais do ambiente finamente memorialista, da atmosfera belo horizontina para o qual um analista mais centrado teria tanto a dizer.

Se a definição de escrita da suspensão fica como saldo, ainda é cedo para especular do seu valor, os leitores eventuais poderão tirar dela o seu proveito. Como pesquisa, a dissertação falha em seus corolários, porém, como questão de escrita, como trabalho de linguagem reduplicado sobre a linguagem que fala, como forma de impelir a reflexão da linguagem ao limite a que Heidegger convoca os seus sucessores, achamos que algo pode ser retido. Não porque o presente texto avance em relação a sua reflexão, não poderíamos tanto, mas por entrelaçar modernos, antigos e ontologia negativa da linguagem das mais variadas maneiras, convocando o leitor que aqui quiser retirar algo, a que leia com os olhos voltados para além do texto, para os pontos de fuga presentes tanto nas notas quanto nas afirmações excessivamente abertas. Se a modernidade projeta uma sombra que a ultrapassa, esta dissertação deve, pelo mesmo princípio, fazer dessa sombra o seu destino e único valor inalienável.

Ora, é exatamente isso o que aconteceu a ela. Pretendendo uma pesquisa regulada pela necessidade de conceber uma escrita plural, aberta e, ao mesmo tempo, consciente de suas ressonâncias fundamentais, tocamos o tema da teatralização do discurso filosófico – aqui presente diretamente no capítulo “Convergências ou o que sai de um chá entre Dioniso e Baudelaire”, mas tendo ressonâncias por toda a pesquisa. De certa forma, esta dissertação teve, enfim, um caminho estranho tornando-se finalmente um projeto de doutorado em que a hipótese é de que a encenação é o que permitiu a autores, digamos “pós-platônicos” – destacamos Deleuze e Derrida – desenvolver no limite o empreendimento de elaboração das condições de possibilidade de uma crítica ao pensamento ocidental e, através desse movimento, de suas instituições: a política, a psiquiatria, a antropologia, a linguística, a literatura, etc. Propomos então, nessa ocasião, a realização de uma investigação em dois movimentos, fases distintas, mas não desligadas: (1)

primeiramente analisar as formas, os desvios, as atualizações, as apropriações que a encenação institui nos textos dos autores bem como as consequências na criação de todo um aparato conceitual que se chamou, não sem um toque de reducionismo, de pós-estruturalismo ou pensamento da diferença; (2) e, em um segundo momento, tencionamos o ensaio de uma teoria geral que nos permitiria pensar a cena de nossa própria contemporaneidade, preparando um campo no qual se possa criar conceitos que se expandam para além de seus limites lógico-gramaticais, para além de uma herança metafísica.

Certamente, a *escrita da suspensão* foi uma das portas abertas que nos conduziu à pesquisa acima. Através dela, tivemos contato com as margens da reflexão ocidental sobre a arte – o Dioniso insubmisso ao *aedo*, o Dioniso crítico da ciência em Nietzsche, o Platão esteta na *República* –, e mesmo a margem da margem no moderno discurso sobre a poesia – a forma como o *fragmentário*, o *não-acabado* e o *insignificante* projetam uma sombra que ultrapassa as melhores realizações da modernidade artística, fazendo da voz da linguagem o essencial caminho de uma poética. Também *O amanuense Belmiro* nos permitiu perceber como se tensionam exemplarmente as heranças filosóficas e literárias em uma única obra, formando um problema ainda mais complexo para o analista.

Se pecamos no método, que nos seja dado o perdão das possibilidades.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, v. 1.
- ANJOS, Cyro dos. *A criação literária*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Doc, 1956. v. 8
- ANJOS, Cyro dos. *A menina do sobrado*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 1994.
- ANJOS, Cyro dos. *Abdias*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 1994.
- ANJOS, Cyro dos. *Montanha*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 1994.
- ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Garnier, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es lo contemporáneo? *Clarín*. Buenos Aires, 21/09/2009. Disponível em: < <http://www.clarin.com/>>. Acesso em: 12 Dez. 2009.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates; 198).
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthe*. Paris: Seuil, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Garnier Freres, 1952.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

- BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida*: por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 199.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- BIGNOTTO, Newton; NOVAES, Adauto. *A crise da razão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *Espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. 8. ed. São Paulo: Globo, 1999.
- BOSI, Alfredo. Outros narradores intimistas. In: _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. v. 1.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- COUTINHO, Afrânio. Cyro dos Anjos. In: _____. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana S. A., 1970.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles, O que é a filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 5 v.

- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DIAS, Fernando Correia. O romance urbano em Belo Horizonte: primeiros tempos. In: *II Seminário sobre a cultura mineira* (Período contemporâneo). Conselho estadual de cultura de Minas Gerais, 1982.
- DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. São Paulo: Escuta, 2002.
- FERREIRA, Maria Rosilva Santos. *Memórias de Cyro dos Anjos: vida e obra*. 2005. Dissertação – (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992. (Passagens).
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e escritos; 3).
- FRASCINA, Francis. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- FRIEIRO, Eduardo. Cap. III. In: _____. *Páginas de crítica e outros escritos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1955.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2005.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos Deuses*. 6. ed. rev. e acrescida do original grego. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco Manoel de Mello; INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva; Instituto Antonio Houaiss, 2001. 1 CD-Rom.

JAEGER, W. Paidéia. *A formação do homem grego*. Trad. Arthur Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

KAFKA, Franz. *O castelo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. À sombra das moças em flor. In: _____. *A dimensão da noite*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Du Seuil, 1975.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MALLARME, Stephane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.

MARQUES, Reinaldo. Locações tardias do moderno: a correspondência entre Abgar Renault e Carlos Drummond. In: MASINA, Léa; BITTENCOURT, Gilda; SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

MARQUES, Reinaldo. Sujeito, identidade e autobiografia em Cyro dos Anjos. In: JOBIM, J. L. et al. *Lugares dos discursos literários e culturais: o local, o regional, o nacional, o internacional, o planetário*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006. p. 93-110.

MELVILLE, Hermann et al. *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Ed. Pre-Textos, 2005.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MONTEIRO, Adolfo Casais. “O amanuense Belmiro” de Cyro dos Anjos. In: _____. *O romance e seus problemas*. Lisboa: Editora-Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

- NATRIELLI, A. A crítica de Platão ao discurso poético no livro X da República. Dissertação (Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia* ou Helenismo e Pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NOBILE, Ana Paula Franco. *A recepção crítica de O amanuense Belmiro de Cyro dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 2005.
- PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto. Crítica. Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pós-estruturalismo e desconstrução nas Américas. In: _____. (Org.). *Do positivismo à desconstrução: idéias francesas na América*. São Paulo: Edusp, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. *A vida como literatura: O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. Sobre o amanuense Belmiro. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- SOUZA, Eneida Maria de. Cyro dos Anjos: a verdade está na Rua Erê. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 56-69. (Humanitas)
- SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- TATI, Miécio. Dois romances de Cyro dos Anjos. In: _____. *Estudos e notas críticas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958. v. 8.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. 17. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2008.

WEBER, Max. *Sociologia da burocracia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981.

WEBER, Max. *¿Qué es la burocracia?* Madrid: Ediciones elaleph.com, 2003.