UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Geruza Zelnys de Almeida

**COMO SE PELOS DEDOS ESCORRESSE...
UMA TESE**

[versão corrigida]

SÃO PAULO

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Geruza Zelnys de Almeida

COMO SE PELOS DEDOS ESCORRESSE...
COMO SE PELOS DEDOS ESCORRESSE...
UMA TESE

De acordo.
Am.
14/05/2014

[versão corrigida]

SÃO PAULO
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Geruza Zelnys de Almeida

COMO SE PELOS DEDOS ESCORRESSE...
UMA TESE

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: **Prof. Dr. Marcos Piason Natali**

[versão corrigida]

SÃO PAULO

2014

para

Marcos Piason Natali

EU AGRADEÇO ÀQUELES QUE VIERAM
E FORAM TANTOS

Marcos Piason Natali, Biagio D'Angelo, Luciana Rosa de Almeida, Florinda F. Zelnys de Almeida, Wilson Rosa de Almeida, Luiz Mattos, CNPq, Fernanda de Paula, Kelly Marques, Raquel Parrine, Sandro Maio, Vince Vinnus, Tiago Pinheiro, Jacques Derrida, Maria Carolina Rosa, Emmanuel Lévinas, Maria Rosa Duarte de Oliveira, Kohaku Egami, Cristiane Tavares, Igor Xanthopulo, Cibeles Lopresti, Giorgio Agamben, Gustavo Magno Ferreira, Hilda Hilst, Cilene Rohr, Felipe Garbi, Heluiza Bragança, Vera Bastazin, Gustavo Salto, Thiago Barreto, Cleberson Dias, Eric Zorob, Alessandro Marcon, Maria José Palo, Katia Motta, Viviani Zanella, Renata Neves Dalaneze, Marcelo Contó, Roberta Provasi, Ivan Leite, Roberto Bolaño, Sérgio Sant'Anna, Jaime Ginzburg, Claudia C. Amigo Pino, Adriana Kanzevolsky, Nils Wijtzes, Juliano Catani, Thiago Marcon, Daniel Geraldi, Tamires Ellen, Silmara Codinhoto, Fernando Borges, Jaqueline Costa, Talita Ferreira, Marcos Ichano, Rafael Camacho, Fernando Gregório, Bruna Laila Fávero, Reynaldo Damazio, Guilherme Sakai, Thiago Kaczuroski, Rafa Galvão, Viviane Lopes, Nina Maniçoba Ferraz, Zilda Silva, Leandro Christofoletti, Carolina Leite, Luis Gustavo Marciliano, Antonio José Netto, Legarina do Carmo, Maria Pia Puiatti, Eraldo Miranda, Rodrigo Molon, Darwin Pinheiro, Fulvio Torres, Rafael Roma, Paulo Araujo, Glaucia Gomes da Silva, Orides Brisotti, Valéria Monteiro, Gislene Araújo, Maria Aparecida Junqueira, Elidia Colacino Zelnys, Frida Kahlo, Paula Palsmitaite, Graciliano Ramos, Nonhlanhla Kunene, Pamela Dávalos, Zygmunt Bauman, Diego Paiva, Anna Hilda Barbieri, Maria Paula de Moraes, William & Claire Munhoz, Samuel Delgado, Cristiane Grando, Leo Lobos, Cristiane Graton, Monica Travaglio, Luciana Lima da Silva, Seu Zezito, Benê, Cleber Regogna, Ivanil Regonha, Suzana Dertadian, Gustavo Silveira Ribeiro, Vilma Gallhego, Renato Russo, Mauricio Carrara, Ana Lúcia Sório, Priscila Andreza Gomes, Edson Dorneles Krenak, André Lobo, Liane Santulo, Ana Albertina Miguel, Jim Morrison, Valter Gomes, Leandro Fernandes, Fabiana Carneiro, Carolina Correia dos Santos, Nathaly F. Alves, Leandro Thomaz de Almeida, Débora Aligieri...

EU AGRADEÇO TAMBÉM
ÀQUELE QUE VEM

RESUMO

Esta tese está dividida em duas partes.

A primeira, DERIVAS, propõe-se a analisar a incidência da liquidez na literatura contemporânea a fim de verificar suas implicações nos elementos narrativos de duas obras literárias: *Amuleto*, de Roberto Bolaño, e *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna. Entretanto, no decorrer da pesquisa, o interesse pelos procedimentos formais dilui-se na leitura de um *corpus* teórico privilegiadamente filosófico (Derrida, Lévinas e Agamben, especialmente) fazendo emergir temas margeantes como crime, culpa, perdão, liberdade, que exigiu a elaboração de um pensamento “úmido” a respeito da literatura e de seus agentes, reais ou ficcionais.

A segunda parte da tese reelabora-se no espelhamento com o *corpus* teórico e ficcional da pesquisa, atestando os deslimites e limiares entre discurso argumentativo, análise crítica das obras, reflexão autobiográfica e inserção de subjetividades poéticas. Esta seção é, praticamente, uma revisão da primeira e seu objetivo é trazer à tona o processo de escritura no contínuo de um acontecimento que se lança ao infinito, num movimento incapturável de solidificação e diluição conceitual que, em última instância, questiona o próprio gênero tese. O interesse, quase obsessivo, com relação à verdade, ética, sacrifício, cegueira, suicídio, lágrimas, infinito, segredo, entre outras questões im-possíveis, resulta do elemento traumático fundador do indecível numa escritura empenhada, antes de tudo, em reconstruir o desejo pela própria pesquisa quando ela já não é o que importa.

Nas duas partes da tese, embora quase nada se fale a respeito, o que secretamente tenta se reelaborar é um pensamento sobre o trauma. Nas duas partes da tese, embora quase nada se fale a respeito, o que secretamente tenta se reelaborar é o desejo pela vida.

Palavras-chave: Roberto Bolaño, Sérgio Sant’Anna, acontecimento, autobiografia, trauma, tese, sacrifício, ética.

ABSTRACT

This thesis is divided in two parts.

The first one, DRIFTS, proposes to examine the contemporary literature liquidity occurrence in order to verify its implications on narrative elements of two literary works: *Amuleto* by Roberto Bolaño, and *Um crime delicado* by Sérgio Sant'anna. Nonetheless, during this study, the interest in formal procedures was diluted over a privileged philosophic theoretical corpus (Derrida, Lévinas and particularly, Agamben) giving rise to fringe topics as crime, guilty, forgiveness, freedom, demanding the development of a "liquid thought process" concerning literature and its real or fictional agents.

The second part of the study, reworks itself by mirroring the research theoretical and fictional corpus, indicating the absence of constraints and thresholds between argumentative speech, critical analyses, autobiographical though and poetical subjectivity insertion. This section is, in a practical way, a review of the first part, aiming to reveal the writing process continuity over an event stretching up to infinity, in a elusive solidification movement and conceptual dilution which, at last, inquires the thesis own substance. The nearly obsessive interest regarding the truth, ethics, sacrifice, blindness, suicide, tears, infinity, closeness, among other impossible inquires, results from the traumatic element creating the "radical indecision" in a writing endeavor to, up and foremost, rebuild the desire for its own research when it is not so important anymore.

The two parts of the thesis, although not emphatically pointed out, aims to rework secretly a reasoning of trauma. The two parts of the thesis, although not emphatically pointed out, aims to rework secretly the desire for life.

Key words: Roberto Bolaño, Sérgio Sant'Anna, event, autobiography, trauma, thesis, sacrifice, ethics.

SUMÁRIO

Parte Um: Derivas	p. 9
Apresentação	p. 10
Capítulo 1: Uma idéia de liquidez	p. 18
1.1 A narrativa como espaço de fluxos e a fluidificação da narrativa	p. 24
Capítulo 2: Diluições	p. 42
2.1 A diluição “dos outros” no relato do “eu” em <i>Um crime delicado</i>	p. 42
[em busca do perdão não uma tentativa de desculpa]	p. 63
A crítica torturada	p. 77
2.2 A diluição do “eu” nas memórias “dos outros” em <i>Amuleto</i>	p. 88
A diluição do tempo no tempo	p. 102
A memória silenciada	p. 111
2.3 – Infiltrações	p. 125
Parte Dois:	p. 134
Duas pequenas introduções e uma grande	p. 135
Introdução à introdução. Ou sobre como quebrar o silêncio	p. 135
Introdução ao título	p. 140
Introdução Grande	p. 143
3. “Perdão por [não] querer dizer”. (Ou Capítulo Suicida)	p. 144
História: modo de usar	p. 146
De novo às voltas com o perdão...	p. 148
O destino da profundidade é a rasura	p. 151
eu amo você	p. 152
4. Compromisso (de) cego: moral e ética; olhos e mãos.	p. 159
Um acontecimento que cai [sobre a tese]	p. 164

As mãos que [se] doam	p. 171
O gênero tese e o autobiográfico: o face-a-face com o eu-Outro	p. 176
 5. Ética da expulsão. Ética do abandono.	 p. 180
Literatura: da prisão à liberdade im-possível	p. 188
Expulsão e abandono: duas formas de encarar o <i>corpus</i> vivo ou morto	p. 194
 6. Das lágrimas ao sacrifício: o que pode um autor?	 p. 203
O autor entre a expulsão e o abandono	p. 207
O sacrifício	P. 213
Sobre o silêncio. Ou o que diz o vazio.	p. 229
 Conclusão ou Ponto de Fuga	 p. 231
Reconstituição	p. 237
 Referências Bibliográficas	 p. 248

PARTE UM

DERIVAS

[Para aqueles que vão ler]

Apresentação

eu: sempre um ela
mesmo quando: eu¹

Dois anos depois do início desta pesquisa de doutorado, vejo-me diante da necessidade de apresentar alguns resultados do meu trabalho. Resultados que justifiquem minha bolsa CNPq e, principalmente, a leitura e discussão deste texto pelos professores da banca de qualificação. Resultados que justifiquem também a orientação do Prof. Marcos Natali que, na maioria das vezes, procurei ouvir, mesmo sem garantia de que ouvia o que de fato dizia.

Agora, olhando para minhas ideias mal tornadas letras, sinto que seria mais honesta se optasse por escrever um romance, um romance autobiográfico evidentemente, do que um texto de caráter “científico”. Talvez porque, ao menos assim, meu trabalho teria uma forma e, quem sabe, poderia captar com mais determinação meus pensamentos. Mas, isso o tornaria mais verdadeiro? Digo isso porque o texto que entrego a mim parece bastante disforme, sem objetivos previsíveis, sem metodologia rígida, o que não deixa de ser também uma metodologia, mas sem o desejo de palavra final que costuma perseguir textos do gênero. Sinto que meu estudo guarda um desejo de processo, de contínuo, de uma deriva que o mova para lá e para cá, tocando de leve o centro da questão inicial: a ideia de uma literatura líquida. E, dizendo isso agora, imagino que talvez assim seja porque o líquido não permite mesmo a centralidade, se espalha, toca as margens e flui sempre em movimento. Ainda não sei.

No entanto, acredito que a tensão posta aqui é pertinente porque, afinal, o que pode o gênero falar sobre a verdade? A verdade se acomoda melhor em alguns gêneros do que em outros? O que pode o tom revelar do irrevelável?² Pensando no que disse meu Orientador, em um de nossos encontros, pode ser sim que a minha tese

¹ Todas as epígrafes são fragmentos de textos meus, publicados ou não. Algumas vezes, esses fragmentos foram escritos com os restos, retalhos, arestas de ideias que sobraram ao final da produção dos ensaios. Outras, porém, foram justamente as epígrafes que deram origem aos ensaios como tentativa de capturar e reunir as ideias que gravitavam em seus arredores.

² Estas questões existem como promessa de uma leitura de “*The Law of Genre*”, de Derrida (1980). A ideia de gênero como matriz, como promessa que não se pode cumprir é algo que me interessa, mas que até o momento ainda não li.

venha a ser sobre isso: sobre os limites ou sua dissolução na ficção e na crítica a partir da intrusão do elemento autobiográfico diluído e diluidor no texto. E digo ‘pode ser sim’ porque ainda não sei ao certo sobre o que versa essa tese e, também, porque a mim sempre interessou a literatura pelo que de verdade esconde, pelo segredo do qual me torno cúmplice e ao qual nunca de fato terei acesso. Interesse por essa estranha cumplicidade que me obriga a responder por algo que, por não saber, não poderia responder. Por esse escuro, dentro da aparente luminescência da literatura.

Então, sobra-me o desejo pelo segredo que me falta, por isso minha insistência em possuir esse segredo impossível ficcionalizando-o, ou seja, fazendo crítica. E, porque toda ficção, em maior ou menor grau, reelabora o vivido, imagino que a crítica – como ficção – também o faça em graus distintos. E, sendo assim, sinto a todo instante que a tese me escapa, que as leituras que empreendo escorrem, desviam-se e mesclam meu *corpus* a meu corpo...

E esse é o primeiro risco que tenho que correr: manter a proposta do projeto inicial de falar sobre algo que venho chamando de literatura líquida – que, a princípio, estava disposta a definir e caracterizar – mas agora relativizando essa ideia e tornando-a menos central – ou menos sólida, talvez. Porque, e está um pouco mais claro agora, não posso falar de literatura líquida a partir de um centro: o que penso literatura líquida não pode ser apontado com o dedo, porque está ligado a um sentir que atravessa a literatura como instituição flutuante, os textos literários, a teoria e a própria crítica em alguma medida. Eu ainda não sei, mas penso que talvez tudo isso esteja mesmo ligado a uma espécie de sutil autobiografismo. (E o que antes intuía, agora penso com um Derrida [1992] publicado em inglês, o que deveria bastar para que eu não o citasse aqui já que não domino o idioma, mas cuja presença é fundamental para o diálogo. Então o que antes intuía, agora penso com meu Derrida possível)³.

³ “*This strange institution called literature*” foi um dos primeiros textos que meu Orientador me indicou quando ingressei no doutorado. Confesso que não havia lido até entregar a primeira versão para qualificação (primeiro porque era em inglês, segundo porque era *Derrida* em inglês). Não podia imaginar o quanto essa leitura transformaria a versão final da qualificação. Na verdade, não houve muitas reescritas, mas, como fiz uma leitura tateante do texto atravessado pelo que já havia escrito, agora não é mais possível ler minha produção sem ler o que li em Derrida nela. Pode parecer ingênuo mencionar isso, mas reforça algo que tenho refletido muito durante esta pesquisa: creio que há textos que precisam ser lidos antes e outros que devem ser lidos somente depois que se escreve, outros ainda que

Tanta incerteza leva-me a uma questão que tem atormentado meus escritos: como as crenças são construídas, quando uma ideia deixa de ser particular para se tornar, se não universal, amplamente repetida? Porque, verdadeiramente, eu não tenho a intenção de que minha reflexão sobre “literatura líquida” seja repetida, mesmo porque nela não há nada de novo, pois já é em si mesma uma reelaboração do que vem sendo dito de outras formas. E, sendo assim, o objetivo de uma tese de doutoramento – de trazer algo de novo para o campo – aqui mesmo se dissolve... (Mas, seria possível que uma tese questione, entre outras coisas, o que dela se espera?)

O parágrafo acima funciona também como desculpa antecipada para aqueles que tentaram me ajudar a abandonar esse tema e seguir outros fluxos. Com eles, me desculpo porque não fui capaz. E a verdade é que eu queria muito deixar de lado tudo isso e escrever sobre outras coisas, mas esse é um desejo menino, subjetivo e alegre. Falar sobre literatura líquida, ainda que eu mesma não saiba bem o que significa, é

só deveriam ser lidos pela metade e alguns que precisam ser lidos em um idioma que não se domina completamente. Esse tem sido meu método de leitura. (E que surpresa não foi a minha quando, algum tempo depois de escrever esta nota, meu Orientador dialogou comigo através destes fragmentos de *El gusto del secreto*, de Derrida (2009, p. 46-47), que ainda não li mas, intuo, que será uma grande contribuição para minha pesquisa: “Estoy tentado de decir que mi experiencia de la escritura me lleva a pensar que no siempre se escribe con el deseo de que a uno lo entiendan; al contrario, hay un paradójico deseo de que eso no suceda: no es simple, pero hay algo así como un ‘Espero que de este texto no todos entiendan todo’. De hecho, si la transparencia de la inteligibilidad estuviera garantizada, destruiría el texto, demostraría que no tiene porvenir, que no rebasa el presente, que de inmediato se consume; entonces, cierta zona de desconocimiento e incompreensión es también una reserva y una posibilidad excesiva: una posibilidad para el exceso de tener un porvenir y, por consiguiente, de generar nuevos contextos.”. E esta: “Empero, debo admitir que en la escritura subyace la exigencia de un exceso aun respecto de aquello que puedo comprender de cuanto digo: la necesidad de dejar una suerte de apertura, de juego, de indeterminación, que significa hospitalidad para el porvenir (...), apertura de un lugar dejado vacante para quien ha de venir, para el adviniente. Acaso Elías, acaso otro; hace falta que todavía pueda llegar alguien; debe de haber alguien que viene y por eso es necesario que la tabla – la tabla de contenidos o la tabla de la comunidad, su mesa – traga un lugar vacío para algo absolutamente indeterminado, para un adviniente; démosle, impropriamente, el nombre de ‘Mesías’. Y allí donde hay cabida para ese adviniente, el texto no es inteligible (...). Si se da a leer algo completamente inteligible, plenamente saturado de sentido, no se lo da a leer al otro. Dar de leer al otro significa también dejar desear, o dejar al otro el lugar de una intervención con la cual podrá escribir su interpretación: el otro deberá poder firmar en mi texto. Y es en ese punto donde el deseo de que a uno no lo entiendan significa, simplemente, hospitalidad para la lectura del otro, y no rechazo del otro.”).

uma necessidade para mim. Talvez porque tudo o que escrevi até hoje tenha surgido – ou seguido – este *insight* inaugural sugerido nas leituras de Zigmunt Bauman e, obviamente, por questões de ordem pessoal que não pretendo abordar aqui.

Mas, isso é também uma pena porque acredito que toda atividade crítica seja marcada por uma seleção autobiográfica e, para dar sustentação e assim ilusão de alguma certeza, cito Piglia: “o crítico é aquele que encontra sua vida no interior dos textos que lê” (2004, p. 117). No início, não sabia direito o que havia me trazido até aqui ou a esses autores, mas, agora, entendo que estes são fluxos misturados a outros muito pessoais e, por isso, já consigo ver meu reflexo disforme no espelho dessas águas-páginas. Então, mesmo que não interesse a ninguém, preciso dizer (ainda que seja apenas para esse papel que se mantém enquanto potência do que será e do que não será dito) que todas as minhas escolhas estão atravessadas pela minha experiência pessoal. E, se em alguns momentos, pensei em mudar meu *corpus* de pesquisa e alguns subtemas para garantir certa “distância crítica”, passei a desconfiar, a certa altura, de que “distância crítica” nada mais é do que uma ficção criada para sustentar o desejo de verdade. E, se a distância crítica se aproxima de distância estética, corro o risco de entrar num jogo capaz de me distanciar da responsabilidade moral. Penso então que só posso falar do lugar onde estou e daquilo que sou. Mais ou menos não seria honesto, porque eu não poderia responder por.

Voltando ao Bauman, quero dizer que, apesar dele, não farei uma leitura sociológica da literatura. E não o farei porque não tenho formação e capacidade para isso, já que acho que toda leitura de literatura deveria ser sociológica, filosófica, histórica ou qualquer coisa que não puramente literária (se é que isso é possível), porque, afinal, o que pode a crítica literária em tempos de liquidez?⁴ A meu ver, particular e vesgo, a crítica literária só pode (o quê?) quando, líquida, ultrapassa o objeto literário e toca no que ele não é, no que não está lá, no que margeia o segredo, no que na literatura é a vida. E tento explicar isso para mim mesma: isso em mim é o

⁴ Isso ficou um pouco mais claro depois, com a leitura de “*This strange institution called literature*”. Na verdade, talvez estivesse pensando numa crítica setorial do tipo formalista *versus* temática, pensamento que se deve à minha formação que sempre privilegiou a forma, isolando-a para protegê-la de alguma coisa que nunca soube bem o que era. Derrida (1992, p. 51-2) vai apontar a falência desses tipos de hegemonias e o necessário movimento entre esses modos de analisar o literário: movimento de gestos aparentemente contraditórios, é o que ele diz, para que não se caia numa redução formalista ou temática. E o que me sobra desta fala é que a leitura, caso se estacione num ou noutro aspecto, corre o risco do elogio à forma ou da autopromoção do tema, que só faria o objeto girar sobre si mesmo.

Derrida adolescente desejante da literatura, mas já conhecedor de sua impotência, da impotência de poder dizer tudo e por isso não poder fazer nada. Isso em mim é o momento em que a ficção se dilui no ficcional e vira só mais um signo vazio e descartável. Por isso, talvez, essa fé naquele que vem de fora e que possa recuperar a ficção, ou seja, fazer a passagem e devolvê-la àqueles que estão dentro. Mas, infelizmente eu não posso. O pouco que sei é sobre literatura. E não é muito. É o bastante apenas para justificar meu desejo de ser uma doutoranda.

E é neste ponto que começo a acreditar que minha concepção de literatura líquida esteja radicalmente construída sobre uma espécie de leitura líquida que é a que venho empreendendo nos últimos tempos.⁵ Os últimos tempos datam de quando ingressei nesta universidade e me deparei com uma base teórica diversificada, desconhecida e fascinante, e sobre a qual me senti na obrigação de conhecer tudo. Por sorte, muito rápido percebi que não daria conta disso e da vida ao mesmo tempo, então passei a viver e fazer o que chamo de leituras horizontais, ou seja, leituras deslizantes entre um e outro autor sem me aprofundar exaustivamente sobre eles. Passei a ler os teóricos da mesma forma que lia ficção – e não raro leio ficção deitada confortavelmente no sofá – de modo que não há um comando central de voz guiando minhas reflexões.

E, por perceber essa falha no repertório, esse método desviante⁶ de leitura – que reconheço como único possível a mim – tive de escolher entre fazer desta tese uma farsa ou uma ficção. Farsa seria falar do que não sei como se soubesse, ficção seria fazer a mesma coisa assumindo a ficcionalidade do que digo. (E porque optei pela ficção, agora releio tudo e onde encontro farsa substituo por ficção. Como? Às vezes mudando a pontuação, outras incluindo novas imagens, outras cifrando-me a mim mesma, ou apenas mudando meu modo de ler o que escrevi, como se meus olhos por si só pudessem transformar aquilo que vêem).

⁵ Outra vez me vejo em diálogo com Derrida (1992), pois ele chama o leitor à responsabilidade pela leitura: não pode ser mero consumidor ou se entregar a uma leitura convencional, pois é na instância receptora que se concentra a potencialidade do texto. Não poderia ver uma literatura líquida se não tivesse olhos suficientemente capazes para lê-la: “olhos marejados”, como observou o Prof. Marcos Natali (estou bastante ansiosa pela leitura de suas últimas indicações: *Memoirs of the blind* e *Circonfissão*, ambos de Derrida).

⁶ Vejo essa leitura desviante como algo que se aproxima da proposta de Jeanne Marie Gagnebin sobre a importância dos desvios e errância para os professores de Filosofia. Gagnebin, J. M. O método desviante. In: Oficina da Filosofia. Disponível em: <http://oficinadefilosofia.wordpress.com/2007/02/21/o-metodo-desviante-por-jeanne-marie-gagnebin/> Acesso em 11/11/2011.

Isso explica um pouco da metodologia não-metodológica deste trabalho. E também acena para uma pergunta que me persegue durante a pesquisa: é possível fazer um doutorado baseado neste descontínuo e nesta fluidez? Como, neste processo, contar com uma memória que insiste em deixar as coisas livres e não se prender ao específico? Mais: contar com uma memória que busca privilegiadamente esquecer e não lembrar? É possível que minha busca pelo não-conhecimento leve-me para algum lugar, além desse contínuo transitar? Haverá uma terceira margem, entre o saber e o não-saber, onde uma crítica literária possa, vez ou outra, ancorar suas expectativas? Ou ela é justamente o lugar do eterno remar?

Talvez essas perguntas sejam descabidas, pois não vejo como possível uma pesquisa na qual ideias e conceitos estejam cristalizados ou já direcionados e onde não houvesse espaço para o esquecimento. E sempre tudo o que digo se desmancha. Instala-se a carência obrigando-me a reinventar a terceira margem, reinventar porque não é minha: é o lugar do Pai e da loucura. Mas, também, de um sonhado equilíbrio...

(Entrevejo agora – e é interessante que tenha sido somente agora depois que a lembrança de um texto de ficção cortou meu raciocínio – um pouco do que apresento nesses escritos que falam sobre dois livros de dois autores muito distintos: o rio, o corpo, o Pai, o filho e a loucura. Talvez estivesse falando o tempo todo de “A terceira margem” e não sabia. “A terceira margem” quase foi o meu segredo, meu porque quase não pude acessá-lo).

No meio da deriva, percebo que ainda não falei sobre o meu *corpus* de pesquisa e acho que isso deve aparecer numa apresentação, mesmo que numa estranha apresentação. Minha leitura transita pelos livros *Amuleto*, de Roberto Bolaño e *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna. Eu cheguei ao livro de Sérgio Sant’Anna com um ano de atraso porque fiquei durante todo esse tempo lendo apenas sua intrigante capa, sem abri-lo, até o dia que resolvi comprá-lo. Já com *Amuleto* o que posso dizer é que não cheguei a ele, mas ele chegou até mim e foi só, por enquanto.

São dois livros que se sustentam sobre discursos diferentes: o de Sérgio Sant’Anna altamente racionalizado, ou pelo menos passa a impressão de o ser; enquanto o de Roberto Bolaño joga a todo instante com o sensitivo e o emocional. Ambos falam de um crime, em ambos o crime está diluído, entretanto, essa diluição opera de formas diferentes em cada um deles e traz consequências também diferentes

para se pensar o estatuto da literatura. E, por enquanto, é isso que estou lendo nas obras.

Sendo assim, proponho, no Capítulo 1, um exercício de definição do termo liquidez a partir de sua materialidade por meio de um raciocínio inspirado em Agamben. Na sequência, procuro mapear o entorno da ideia de liquidez, armando a problemática que sustenta essa ideia a partir de vozes teóricas, ou pontos de apoio a esta estrutura oscilante.

O segundo capítulo reúne textos de análise das obras literárias. **A diluição “dos outros” no relato do “eu” em *Um crime delicado*** reflete sobre as implicações da liquidez na obra de Sérgio Sant’Anna, apontando a deriva do narrador, bem como questões sobre posicionalidade, trauma, culpa, perdão. A princípio, a abordagem era a de um jogo, exigindo uma racionalidade capaz de prender/capturar o narrador deslizando. No entanto, aos poucos, o texto foi perdendo em ludicidade e ganhando em reflexão filosófica por meio das leituras de Derrida e Lévinas, especialmente. É um texto que quer gritar. **A diluição do “eu” nas memórias “dos outros” em *Amuleto*** analisa as implicações da liquidez na obra de Roberto Bolaño, abordando questões relativas à memória, à tortura, ao esquecimento, ao arquivo, e outros temas capazes de alavancar o sensível acima do racional. Ainda que haja a busca da lógica, trata-se, porém, de uma lógica tateante, construída no escuro da escrita. Derrida e Agamben são os norteadores das reflexões. É um texto que gostaria de calar. **Infiltrações** é a tentativa de aproximação das duas obras. Início, bastante informe, para justificar meus deslizamentos a partir de uma proposta ensaística. Foram as primeiras braçadas antes de ser puxada para o fundo.

De qualquer forma, sinto que não vou dar conta de responder todas as minhas questões e, ao fim, trata-se apenas de mais uma leitura das obras, cujas questões resistem junto ao tema da liquidez. Mas só resistem porque

não podem ser represadas

porque deslizam livremente

sobre esta folha

de papel

Capítulo 1 – Uma ideia de liquidez

E do escuro fez-se a ideia, e da água todas as coisas...

Em *Ideia da prosa* (1999), Giorgio Agamben ensaia possibilidades para repensar conceitos que o uso acabou por solidificar ou tornar estanques. De fragmento em fragmento, o filósofo provoca as ideias para além do estabelecido, onde o que parece importar é justamente aquilo que havia ficado de fora do conceito. Assim procede com relação ao fragmento “ideia da prosa”, que dá título ao livro, no qual a diferença entre prosa e poesia se subtrai na possibilidade do *enjambement*, que traduz o “essencial hibridismo de todo discurso humano” (AGAMBEN, 1999, p. 32). Como neste exemplo, todas as propostas de reelaboração conceitual apostam nesse signo da *versura*, da busca pelo que está para além dos limites de uma ideia dada e da incorporação do que ficou de fora do conceito, inclusive mesmo daquilo que aparentemente se oporia a ele.

Fiel ao seu pensamento do contemporâneo, Agamben atualiza o conceito ao desatualizá-lo dissolvendo uma de suas vértebras e desestabilizando com isso a coluna de sustentação do seu edifício interior. Ousaria dizer: um modelo de pensamento no qual, ao se deslocar do (seu) centro para as margens, aglutinando imagens coladas às bordas da ideia, Agamben busca uma “linguagem inclusiva” que se distancie, ou pelo menos, não se submeta ao caráter de exclusão presente em todo processo definitório/definitivo.

Se assim for, como uma linguagem de inclusão somente é possível no seio da ficção, imagino que o avesso dessa proposta de Agamben seja o de criar a “ficção da ideia” ou a “ideia como ficção”, convertendo-a em lugar do possível, antes do verossímil do que do verídico, do escuro do que da luz. Por isso, ao ficcionalizar sua escritura da ideia, mais do que autorizar, tal procedimento incita uma leitura que entre também em desacordo com o lido, que se realize ao revés do já dado.

É então ao modo de Agamben que gostaria de começar a pensar uma ideia de liquidez que não se subtraísse ao que é sólido, ou seja, gostaria de pensar o líquido a partir de sua identidade com outros estados da matéria. Mesmo porque o líquido não é um “é”, mas um “estar” e, nesse sentido, sólido e líquido são duas formas do mesmo que se diferenciam pela maneira como suas partículas formadoras estão organizadas.

No caso dos sólidos, como a força de interação entre os átomos é grande, essas partículas se organizam numa estrutura cristalizada; enquanto que no estado líquido, as moléculas, sob forças de interação mais suaves, possuem maior liberdade e flexibilidade de movimento. No estado gasoso, por exemplo, as forças de interação são tão pequenas que as partículas têm liberdade para se moverem livremente pelo espaço, podendo ocupar todo o volume de qualquer recipiente.

Mas, antes de sua organização, interessa-me pensar o em si da matéria que, ainda segundo Agamben (1999, p. 29), é algo difícil de tocar e que está sempre sujeito à representação. Desse modo, falar sobre a água, o sangue, o cimento, a caixa pode ser fácil, mas ali no lugar onde acaba (ou começa) a coisa o que se tem é a pura matéria e para ela faltam palavras: “onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da palavra”. O filósofo exemplifica: a pessoa, que passou por uma experiência com a morte sem de fato ter morrido, liberta-se da representação, ou seja, nada tem a dizer sobre a morte, porém encontra “matéria” para falar de muitas coisas sobre a sua vida.

Por isso, desloco o pensamento da matéria incapturável para pensar a matéria mesma do líquido e do sólido enquanto conceitos, sobre os quais só podemos girar ao redor, diferenciando-os um do outro apenas por aquilo que, como o *enjambement*, representa um momento de passagem, ou um estado pronto a ser outro se hipoteticamente reconfigurada sua organização. Nesse sentido, penso que o estado de liquidez está pronto a ser estado de solidez (e vice-versa) mesmo que essa passagem não ocorra, ou permaneça no “grau zero” (*enjambement* zero). É, portanto, a possibilidade – a potência de ser e de não ser – que me permite identificar e nomear – sempre provisoriamente – essa ideia de.

Isso é importante, à medida que me ajuda a perceber que a liquidez não liquida o sólido (ou a possibilidade de), e ainda mais, tem uma dívida para com ele já que a compreensão desse fenômeno só é possível em relação ao seu igual-diferente. Assim, se é essa matéria do líquido que perpassa minha visão de literatura hoje é porque, em outro momento, eu a tenha pensado como sólida. Mas em que sentido? Ou o que na literatura a mim me parece que pode ter sido sólido? Provavelmente a resposta seja o conceito mesmo de Literatura, que, talvez ingenuamente, sempre me pareceu fora de questão. Ou seja, as questões relativas aos elementos que compõem o literário de

modo algum abalavam a instituição literatura, enquanto lugar privilegiado do conhecimento (ou de uma experiência totalizante: experiência-prazer-saber).

Então, talvez a maneira de pensar essa matéria líquida/sólida (na literatura) e poder capturá-la seja somente através da sua (des)organização – ou seja, observando como seus elementos constituintes se relacionam, se com maior ou menor liberdade de movimento, ou graus diferenciados de tensão e interação.

Assim, se penso na propriedade da linguagem, penso em articulação e em unidades mínimas que podem ser isoladas e combinadas hierarquicamente. Partículas sólidas que, submetidas à tensão da escritura, se friccionam construindo um sentido e que, quando desmontadas, ainda constituem uma parte desse sentido. No entanto, com o líquido a situação é outra: o líquido é indivisível, pois, apesar de permitir sua repartição, cada parte é igual a si mesma. Portanto, pensar numa escrita líquida somente é possível se considerada enquanto escritura em processo e que não tem o ponto de tensão no centro de um sentido, mas que encontra num sentido potencial sua fonte de liquefação, seu *leitmotiv* para lentamente ir se distanciando dele como num processo de dilatação que o torna presente-ausente em cada parte repartida, sendo o outro e o mesmo ao mesmo tempo. Claro que, ainda assim, nesse processo de liquidez pode haver sedimentos misturados ao líquido e, apesar do processo de diluição, ainda se apresentam como matéria sólida e/ou residual, passível de ser separada e diferenciada neste caldo conceitual. Por outro lado, a matéria líquida pode passar ainda ao estado gasoso tornando-se quase que imperceptível o que colaboraria com a visão apenas daquilo que se tem em forma sólida.

Talvez tenha alguma coisa disso na imagem de um “pensamento úmido” proposta por Lobo (2007) para a leitura do desconstrutivismo de Jacques Derrida. Em sua tese de doutorado, o autor recorre à metáfora baconiana da “umidade do úmido” para apresentar aspectos estruturais recalcados no pensamento ocidental, ou seja, sua ambiguidade característica e os erros aos quais ela leva na tentativa de clareza e precisão. O “pensamento úmido” em Derrida, então, estaria entre o seco e o molhado, fazendo a passagem de um a outro, esforçando-se para não estacionar em definições ou conceitualizações, mantendo-se num estado indecível caracterizado pela contaminação, pela alteridade, metaforicidade, ficcionalidade, tradutibilidade e elementos autobiográficos.

Assim, o que particularmente me interessa na ideia de liquidez aplicada à linguagem e à literatura é essa diluição, essa busca pelo transitório que encena o desaparecimento de um centro – que talvez pudesse ser lido como o núcleo do sentido. Como se toda a busca da materialidade, o desejo de dar corpo às ideias fosse substituído por uma necessidade de desmaterialização ou fluidificação que, se por um lado, visa ultrapassar a função comunicativa da linguagem, por outro, visaria também ultrapassar a própria função poética, escapando da idealização que a linguagem e a própria literatura teriam de si mesmas. Ultrapassando toda funcionalidade da linguagem, a liquidez transformaria funções em energia potencial.

A impressão que tenho é que o lado “palpável” dos signos dilui-se para mostrar a negatividade da linguagem, ou ainda, a linguagem que ao se dizer não se diz. Ou a literatura que ao ser não o é, liquidando seu significado de literatura como um discurso diferenciado dos demais. Isso não significa que as palavras se tornem ilegíveis, ou a literatura deixe de representar, mas sim que elas se apresentam num estado de liquefação que apelam à imaginação do leitor continuar o processo de erosão dos signos dados, ou ainda de erosão da literatura ou do conceito de literatura.

Mas, qual é o propósito de uma arte pronta a liquidar uma espécie de valor sedimentado historicamente por um discurso crítico tão bem alicerçado sobre o conceito de mimesis, de representação e de função pedagógica?

Ainda não sei, mas essa liquidez é uma constante não apenas na literatura, mas na arte da contemporaneidade. Apesar de a água e outros líquidos terem estado sempre presentes na história da arte, é apenas a partir da segunda metade do século XX que sua utilização se amplia consideravelmente. Isso porque é a partir daí que as obras vão se tornando mais conceituais e menos representativas, de modo que os fenômenos químicos – como transparência, reflexão, refração, distorção, flutuação, instabilidade, fluidez – instigam à reflexão tanto do elemento simbólico quanto do científico. Sem dúvida, as possibilidades dos líquidos estão presentes, física e formalmente, nas novas artes, mesmo as mais específicas como a Land Art, a Viodeoarte, a Performance e a Arte Postal. Para além de suas diferenças – monumentais, diga-se de passagem – todas elas deixam ver a inconformidade com os limites físicos, espaciais ou corporais. Pode-se citar ainda a Arte Povera que se

alimenta de resíduos, e, por isso, possui uma configuração líquida que engloba os mais diversos elementos, inclusive o lixo.

Tal poética do excesso, da multiplicidade, da lateralidade, que nas artes plásticas é marcada pela incorporação do processo crítico no trabalho, é parecida com o que ocorre na literatura, cujo projeto bastante informe seria talvez o de acenar com uma dissolução dos fundamentos da arte através de uma independência crítica com relação a si mesma. Mais ainda: seria um projeto que se volta contra a contemplação estética e, assim, contra uma leitura que se pretenda analítica. Nesse sentido, a liquidez promove a erosão nos discursos do artista, do crítico e da própria arte, fazendo da literatura, em suas manifestações artísticas, um espaço aberto à flutuação de fluxos.

Agora, frente a este espaço aberto aos fluxos, preciso voltar um pouco à reflexão acerca de uma “linguagem inclusiva” e pensar sobre a inconformidade com os limites desde a textualidade. Espaço aberto seria sinônimo de espaço de expansão, inclusão e liberdade? Se tomarmos a afirmação de Derrida (1992) de que seu *corpus* é atravessado por elementos autobiográficos (portanto, pelo seu próprio corpo de ideias), imagino que haveria aí um movimento de inclusão que culminaria na expansão dos limites do corpo e do *corpus*. No entanto, isso não é tão pouco complexo, pois não estamos falando do simples caso da citação, da presença de outros textos dentro de determinado texto, apontando para um procedimento analítico no qual a palavra do outro ainda ao outro pertence, mesmo que parodiada, questionada, reafirmada, homenageada. Em todos esses casos a palavra é amputada e a linguagem sofre um corte, que é impossível não ver.

A diferença ocorre, então, quando esse *corpus* é incorporado – e isso lembra muito Bakhtin – ao corpo e fala através dele: o corpo não mais se bate contra a linguagem, mas se debate com e nela. Essa linguagem outra toca em algum lugar do corpo vivido e se torna parte inalienável de sua experiência, por via inversa a experiência inclui-se nesta linguagem e passa a fazer parte dela.

Creio que estou tentando falar aqui de uma espécie de liberdade. Mas não é liberdade e ponto. É uma espécie de liberdade. Porque – e agora uso com muita liberdade o *Vigiar e Punir* (2008), de Foucault – se o indivíduo constrói seus próprios cenários educativos que lhe encarceram o corpo físico e mental, talvez o mesmo

ocorra com o corpo textual, que precisa de um *corpus* que lhe assegure a autoridade naquilo que diz e ao qual possa prestar contas. Ou seja, o *corpus* que seleciono para cruzar meu corpo é aquele que escolho para vigiá-lo e puni-lo. (Porque, de fato, não é verdade que aquilo que sempre se deseja é a liberdade). Então, esse *corpus* que me expande é também o que me detém.

Não poderia haver a liberdade completa, visto que isso colocaria fim à própria ideia de liberdade. Então o que haveria nessa mistura de *corpus*-corpo é uma relação especial de comando, porque é inegável que o corpo está sempre em uma relação de força com outro corpo, com o próprio corpo e com seu entorno. Se não há completa liberdade, há ao menos graus de liberdade; se não há um encarceramento explícito, amarras internas garantem que a liberdade (entendida como um para além) não se perca na liberdade.

1.1 – A narrativa como espaço de fluxos e a fluidificação da narrativa

as pitangas do alto são sempre mais bonitas que as de baixo:
aquelas são como rubi alado, estas lembram pitangas...
(trecho de *Desfrutáveis*, livro que ainda não foi escrito)

Barthes (1999) dizia que a escritura é marcada pelo desejo: o texto deseja o leitor que deseja o gozo do texto produzido na fricção de significantes e significados dispostos no corpo textual e que, pelo olhar, invadem o corpo físico do leitor. Porém, se há leitores que se contentam em ser *voyeurs*, há também os críticos que desejam a posse do objeto desejoso/desejado e, talvez por isso, metem-se a esquadrihá-lo, reescrevendo-o, na ilusão de possuir seus domínios. Numa interpretação freudiana: a cada leitura, o literário reconstitui(-se como) uma falta que alimenta o desejo e somente a ilusão da posse pode criar uma também ilusória segurança que, por sua vez, se adia a dor da incompletude, limita a liberdade para o gozo despreocupado e desinteressado.

A metáfora segue pertinente no estudo da narrativa: dividi-la ou demarcá-la para torná-la reconhecível e categorizável indica uma tentativa de apropriação do espaço narrativo e a fundação de limites precisos, de modo que tudo o que aí se encontra torne-se um “bem” calculável, ou ao menos, delineável. Digo isso pensando na *Estética* de Hegel (1999), por exemplo, que, num momento preciso e necessário, buscou sistematizar a produção das artes de um modo completo, instituindo um pensamento da pureza que solidificou categorias como a de gênero e de período literários, estimulando a canonização de certa literatura considerada superior, ou seja, aquela escrita pelo homem branco ocidental.

No entanto, toda leitura verdadeiramente crítica demonstra a imprecisão desses limites. Quando Barthes (2004) associa a leitura à hemorragia da estrutura, a imagem que vejo é a do corpo transbordante, do corpo inconformado, já que a hemorragia não é apenas o líquido escapando do corpo, mas o corpo liquifeito. Dessa forma, a leitura que se faz com o “levantar de cabeça” – consequência da “força explosiva” do texto – estabelece conexões entre o texto e outras virtualidades que já

desconfigurariam a idéia de gênero. Como, afinal, ler *Fragmentos de um discurso amoroso* (1986)? Como ler *Idéia da prosa* (1999), de Agamben?

Mas o que merece atenção é que os ganhos hemorrágicos não podem disfarçar também uma perda desse corpo transbordante, perda essa de um elemento essencial: o sangue que escapa do sistema circulatório textual. Naturalmente, o corpo se sabendo perdedor de si mesmo responde com um mecanismo compensatório: a tentativa de reter esse fluxo estancando e reconfigurando limites necessários para sua existência. Talvez ocorra algo como um instinto de autoproteção através da reafirmação da identidade: um nome, um contorno, que me diferencie dos outros e me iguale aos meus. Dizer-se “sou um tratado de filosofia” ou “sou um romance” ou “sou uma tese” é também estabelecer um comando de leitura.

Do mesmo modo, esse pensamento da pureza continua recorrente em todos os âmbitos sociais independente da fluidificação de suas estruturas, segundo o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001). Em oposição à anterior fase sólida da modernidade, quando o valor estava na conquista geográfica, na “aquisição” de bens e relações duráveis, no mundo líquido de Bauman, as relações de modo geral caracterizam-se por manterem-se informes, por não se fixarem e pela propensão à mudança, pois o líquido não encontra fronteiras: inunda e contamina territórios tornando-os híbridos e transitórios. Entretanto, a multiplicidade estimula o “sonho da pureza” (BAUMAN, 1998, p. 13), ou seja, o desejo de colocar as coisas em ordem, higienizando-as de toda sujeira ou diferença, o que justifica os exemplos de rigidez e discriminação que assolam a sociedade e, conseqüentemente, se representam no mundo paralelo da ficção.

Mas é importante esclarecer que o que Bauman defende como liquidez é um estado que convive com a possibilidade de solidificação, ou ainda, com elementos sólidos herdados da antiga modernidade ainda prestes a se liquidificarem, devido à natural interação entre esses estados que deflagram situações de estabilidade e mudança, continuação e descontinuidade. Pode-se dizer que, se os sólidos se liquidificam e o líquido também pode se solidificar, há uma outra possibilidade que é a do líquido se moldar a uma forma temporária que espera ser esvaziada ou substituída. Portanto, toda tentativa de ordem é necessariamente construída dentro dessa ambivalência, pois:

A ambivalência, possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar. O principal sintoma de desordem é o agudo desconforto que sentimos quando somos incapazes de ler adequadamente a situação e optar entre as alternativas (...) a situação torna-se ambivalente quando os instrumentos linguísticos de estruturação se mostram inadequados; ou a situação não pertence a qualquer das classes linguisticamente discriminadas ou recai em várias classes ao mesmo tempo. Nenhum dos padrões aprendidos poderia ser adequado numa situação ambivalente – ou mais de um padrão poderia ser aplicado; seja qual for o caso, o resultado é uma sensação de indecisão, de irresolução e, portanto, de perda de controle. (BAUMAN, 1999, p. 9-10).

Sendo a ambivalência fundadora da linguagem, ela se instala no momento mesmo em que se pretende construir uma ordem ou uma separação. Esse paradoxo, devido à inconstância e mutabilidade do mundo e da linguagem – se é que se pode separar essas duas coisas – sustenta o pensamento do filósofo e, se por um lado, abala o pensamento da pureza, que fica sujeito à contaminação, por outro, a contaminação reconstitui a pureza como um ideal a ser alcançado.

As considerações baumanianas, então, vão ao encontro de Baudrillard (1990), para quem a conjuntura social na qual mergulhamos constitui um estado pós-orgiástico de total “liberação”, contraposto a um estágio anterior de contenção associado às teorias totalitárias derrubadas junto com as lideranças ditatoriais do século XX. Note-se que o termo, enfaticamente repetido pelo pensador, sugere o ato de transgredir ou violar e, neste sentido, liga-se também à ideia de violência. A presença da violência na contemporaneidade, que segundo Sérgio Adorno (1998) é estimulada pela “erosão da lei e da autoridade”, gera, além de um “obsessivo desejo de punição”, uma constante “incerteza” que afeta a vida tanto no âmbito público como no privado, pois produz um estado de desordem que, se pode ser previsto, já não pode ser controlado. Toda tentativa de controle da violência já carrega em si mesma a ambiguidade de violentar uma estrutura.

É nesse sentido que a violência – seja física, psicológica, intelectual ou formal – inaugura deslimites que levam à desidentificação, afinal todo obstáculo só é produzido por uma experiência e, por isso, possui *status* identitário. A dissolução da identidade e do mundo como conhecido afeta toda a ordem até então existente e parece não acenar para uma possível ordenação dessa construção fragmentada, caótica, volátil e

instável que se tornou a sociedade como um todo. A falta de estrutura compensa-se, então, numa organização horizontal em “rede” sujeita à “incerteza endêmica” para a qual qualquer resposta é peremptória, prematura e enganosa, por isso arriscada (BAUMAN, 2001).

Mas, de que maneira essas questões de ordem social podem estar representadas no discurso literário, ou ainda, no discurso do literário? Quais sólidos se derretem no campo da literatura e, mais, como se reconfigura esse espaço de fluxos? É possível apontar uma literatura líquida, ou mesmo, uma literatura sólida?

Evidentemente é difícil – senão impossível – apontar com o dedo o que é uma literatura sólida ou qual seria a literatura sólida, mas se pensarmos que o texto ficcional a partir da autoria entra num processo de diálogo com outros discursos que o tomam como referente, é possível inferir que essa relação cria um excedente de sentido que passa a comandar o próprio texto. Os textos se enrigessem porque a eles soma-se todo o resto que se diz sobre eles: uma leitura solidificadora endureceria o texto. Tal leitura construiria uma espécie de literatura de tese, porque haveria algo como uma tese imbutida no texto, proposta ou reafirmada.

Talvez seja necessário voltar a Bauman (2001) na tentativa de delinear mais ou menos um lugar histórico para essa literatura. Para introduzir sua metáfora da liquidez, ele retoma os estudos de Marx e os autores do *Manifesto Comunista* que propunham o derretimento dos sólidos, e inquire se a modernidade não foi, desde o início, fluida. A isso ele responde que sim, mas o que se pretendia na primeira modernidade, a qual ele também chama de capitalismo pesado e que melhor se representa nas práticas produtivas do fordismo, era derreter os sólidos para substituí-los por sólidos mais duráveis e aperfeiçoados. (Isso pode ser exemplificado pelo próprio manifesto dos comunistas que intentava propor uma nova ordem social). Essa foi uma era de “profanação do sagrado” através do repúdio à tradição, que é apoiada por uma economia que passou a controlar toda a estrutura, impondo uma organização que se reproduz diluindo em nome de si mesma qualquer outro valor que não seja o do capital e com isso promove a erosão das estruturas como conhecidas até cento e cinquenta anos atrás. A era da dominação econômica é potencializada pelo advento da tecnologia e da globalização de modo que vivemos já por volta de cinco décadas no estágio mais elevado deste processo longo de fluidificação que não prevê novos

sólidos porque aprendeu a lucrar com essa situação. Daí o desejo de solidificar o próprio estado de liquidez.

De modo semelhante, o estabelecimento da propriedade literária no século XIX é marca de uma ideia de organização que se queria sólida e os estudos de Bordieu (1991), desde a *Educação Sentimental* de Flaubert, sobre a delimitação de um campo em diálogo com outros campos sociais, reforçam a construção de pilares que sustentem a instituição. Uma vez armada essa estrutura clássica, o próprio literário começa a não caber nessas amarras e avançar por novos espaços. E aí me parece que as coisas acontecem em paralelo: o ideal de profanação é seguido com a tentativa de estabelecer novas regras, de modo a construir, desde a literatura de fundação até uma literatura neo-realista, discursos ainda muito endurecidos, sejam os literários como os sobre o literário.

Minhas considerações podem parecer tão ingênuas quanto facilitadoras, mas só consigo chegar até “aqui” com elas e esse aqui é a literatura contemporânea, os textos literários e os textos que a tomam como objeto, associados a esse estágio de maior liquidez. É possível que tudo não passe de ilusão, ou seja, meu olhar enxerga o que está no passado como sólido e considera líquido o que está muito próximo, talvez porque não consiga se distanciar para ver com mais nitidez o entorno. De qualquer forma, essa literatura, cuja atualidade não permite leituras críticas suficientemente solidificadoras, ou essa teoria que se volta para a própria teoria para pensar seu estatuto, ou a crítica que não tem fundamentos precisos onde se agarrar e precisa dar suas braçadas sozinha: estes são, para mim, exemplos de fluidificação.

Nesse sentido, se Bauman (2001, p. 133) chamou de modernidade sólida o momento no qual “a aventura e a felicidade, a riqueza e o poder eram conceitos geográficos ou ‘propriedades territoriais’ – atados a seus lugares, inamovíveis e intransferíveis”, suponho que no literário – quando submetido à leitura solidificadora da Teoria Literária e da História Literária – certas delimitações como cânone, periodização, gênero, categorias de narrador, personagem, tempo e espaço também poderiam representar essa solidificação: atadas aos seus lugares criavam a ilusão de uma realidade pacífica, previsível e controlável. Numa construção que busca eliminar ou evitar ambivalências, a nomeação e a normatização dos elementos fronteiros seriam imprescindíveis no desenvolvimento de um enredo, amplo e reconhecível, com

o qual se tivesse algo a lucrar: a identificação de aspectos característicos do homem ou do funcionamento da relação entre os homens. Tal literatura sólida, portanto, teria sido responsável por uma operação coerciva de inclusão e exclusão criando não apenas o *status* do crítico literário e a eleição de valorosos escritores canônicos, mas também de alegorias do social e identidades nacionais repletas de exotismo e preconceitos, que em nome de um nome enterraram outros milhares. É claro que seria ingênuo achar que isso é evitável, mas penso que recai sobre essas obras uma leitura suplementar (no sentido de suplemento que se mistura e se confunde com a própria obra) que não permite questionamento ou abertura para o diferente.

Por isso, parece possível dizer que os sólidos na literatura serviam a inúmeros fins, inclusive aos de engajamento ético, político e, principalmente, de classe, à medida que derretiam iam sendo substituídos por novos sólidos com a intenção de que esses seriam melhores e mais duráveis. No entanto, a exposição ao derretimento trouxe a aversão ao durável e fascínio pela promessa do novo, que é o lugar do possível. Hoje, atravessamos um momento difícil da teoria literária, porque procuramos substitutos para nossos sólidos: todas as teorias que pareciam dar conta de nos ensinar sobre a arte estão sob suspeita. Se essas teorias não bastam e se a arte é lugar de conhecimento do homem, como saber o humano e recuperar a segurança sobre o eu no mundo?

Ainda detendo-me um pouco mais sobre a fase sólida, é interessante retomar Hegel (1999, p. 49), para quem a Arte, com maiúscula, oferece – ou oferecia – uma experiência de real “transportando-nos a situações de que nossa pessoal existência nos não proporciona”, de modo que “graças à nossa participação no que acontece a essas pessoas, ficamos mais aptos a sentir profundamente o que se passa em nós próprios”. Isso é reafirmado por Lukács (1968, p. 32) ao dizer que “a verdadeira arte [portanto,] fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento”. Se Hegel e Lukács estão mais distantes no tempo, Compagnon (2006) – como o nosso Antonio Candido – ainda vê na literatura uma espécie de função social voltada exclusivamente para o bem, para um encontro com a moral e, mais especificamente, com a preservação e transmissão da experiência humana contida no saber literário. Em *Literatura para quê?*, o autor

reconhece que sua proposta não difere muito do pensamento clássico e do romântico, que buscava na literatura seu poder terapêutico ou pedagógico.

Nota-se que, para esses autores, a arte é o lugar do conhecimento integral, ou melhor, conhecimento do “progresso humano” por meio do espelhamento ordenado entre representação e representado, entre dentro e fora, entre interior e exterior da obra. É, de fato, uma leitura que tem o real como modelo e que, por isso mesmo, precisa de uma estruturação binária (realidade - ficção) que sustente sua sólida constituição.

Entretanto, nessa perspectiva, a “verdade” de uma experiência precisaria ser posta à prova, de modo que o “realismo formal”, na expressão de Ian Watt, deveria mesmo proporcionar um “relato completo e autêntico da experiência humana”, e para isso pede, além da objetividade, um conjunto de técnicas que apontem “detalhes [que são] apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (1990, p. 31). Não é à toa que Watt construiu para o romance a imagem de um tribunal de júri, no qual tempo, espaço e individualidades são construções da visão privilegiada de um narrador de modelo cartesiano que domina o discurso e conhece as regras do gênero em questão.⁷

Seguindo esse raciocínio, penso que, se o realismo não significa necessariamente uma adesão à verdade, não se pode negar sua tentativa de representá-la, assim como sendo a noção de verdade pertencente à “retórica do poder”, o que se estabelece no campo literário com a questão do realismo é a disputa “acerca do estabelecimento ou reafirmação das relações de superioridade e inferioridade, de dominação e submissão, entre os detentores de crenças” (BAUMAN, 1998, p. 143). Assim, o princípio do realismo formal é marcado pela violência que atua no sentido de separar o que é coexistente, estranho ou inconcluso, principalmente ao privilegiar a objetividade.

Mesmo correntes distintas do materialismo, defensoras de certa independência da literatura perante o real, também guardam, quando pensadas como estatuto, essa

⁷ “Na verdade o *realismo formal* é a expressão narrativa de uma premissa (...) ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares da época e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (WATT, 1990, p. 31).

postura realista. Seria uma espécie de realismo que desenha um mundo estruturalmente previsível composto de signos no lugar de outro, também previsível, composto de fantoches humanos. É impossível esquecer o artigo de Barthes (1984) acerca do “efeito de real”, no qual revê a mimesis aristotélica, proporcionado justamente pelos detalhes que escapam à análise estrutural, mas que criam a ilusão da referencialidade. Trata-se ou não da tentativa de criar uma ordem por meio da construção de uma lógica superior que esconda a conflitualidade do literário num discurso que apazigua suas ambivalências?⁸

Minha suposição se ampara na visão de vanguarda de Bauman (1998, p. 121): na origem do termo *avant-garde* está a ideia de “para frente” e “para trás”, delimitadora de tempos e espaços precisos, nos quais bandeiras são derrubadas simplesmente para o levantamento de outras, pondo a nu o desejo de ditar as regras de funcionamento e direção do tempo-espaço. Assim, a cada ato revolucionário, ocorria a dissolução com vistas à solidificação no campo literário, ou seja, uma espécie de mudança de valor, porém mantendo o capital nas mãos daqueles que ditam as novas regras. Assim, esse perfil ambivalente das vanguardas pode ser explicado como modernizador quando subverte as normas, mas conservador quando institui outras a serem seguidas. Mas, será que isso pode ser evitado?

Como se vê, o espaço – no qual se inscreve a obra, mas também o qual é constituído por e nela – é fundamental para se pensar as transformações contemporâneas. Foucault (2000, p. 163) propôs refletir sobre a espacialidade, pois “para saber como a literatura se significa, seria preciso saber como ela é significada, onde ela se situa no mundo dos signos de uma sociedade”, o que quer dizer saber, também, como ela se *situa* frente aos signos do consumo, da violência e da mobilidade contemporânea. Por isso, o autor motiva o estudo do espaço em vista da preocupação corrente com o tempo, pois, se a “linguagem lê” e “restitui o tempo a si mesmo” (2000, p. 167), essa leitura e restituição só podem ocorrer a partir das posições

⁸ Compagnon em *O demônio da teoria* (2006) historiciza essa problemática em Barthes e, ao questionar o professor, mostra a falibilidade dos seus argumentos. É inegável que fez isso bem. No entanto, essa leitura analítica de Compagnon, para mim, é menor porque ao esmiuçar a palavra do outro em busca de sua objetividade, por meio de um vasto arquivo intelectual, perde o elemento que faz toda a diferença nos textos do mestre: a poeticidade que atribuo ao elemento autobiográfico que transpassa o texto e assim também sua historicidade (e necessidade).

ocupadas no espaço arquitetônico da escritura, seja da obra em relação ao seu contexto, seja o da obra como relação entre seus elementos constituintes.

Lembrando Derrida (1973), os significantes significam por meio de um “jogo de remetimentos” que implica a posicionalidade de um e outro termo na produção de diferenças e, sendo assim, o espaço é determinante e determinado pela relevância dessa movimentação discursiva. Creio, então, que nestes termos de mobilidade e diversidade a obra não mais possibilitaria a criação de um espaço organizado cartesianamente, pois deixa de se orientar por uma divisão binária de estrutura hierárquica, na qual um termo comanda o outro do “alto” (DERRIDA, 2001a), para constituir-se enquanto espaço de circulação: de ideias, de posições e de imagens nunca estáticas.⁹

No entanto, não se pode esquecer que Derrida insistirá em que as hierarquias e dualidades acabam sempre se recompondo, por isso seu esforço para que elas permaneçam no estado de indecidibilidade. Daí que, uma hierarquia flutuante somente é possível no tempo da leitura, uma vez que uma conclusão – se não se mantém no estado de indecidível – colocaria fim na mobilidade. Ou ainda, todo ponto final é a marca ameaçadora da solidificação do movimento transitório, inclusive da liquidez que se pretende diagnosticar. Por outro lado, se todo “comando do alto” contém uma instabilidade como diz Derrida o jogo como possibilidade de liquidez também acabará por se recompor. Creio que tanto Derrida quanto Bauman são vítimas dessa armadilha da linguagem que tenta apreender – prender – os termos “desconstrução” e “liquidez” entre seus leitores e diluidores. O descrédito com que Derrida já foi tomado também assombra os livros de Bauman que, ao insistir sobre a metáfora da liquidez em seus livros, não é bem visto – ou é visto com ressalvas – em alguns setores no meio acadêmico.¹⁰

⁹ Já que lembramos um pós-estruturalista, convém lembrar Bakhtin, teórico que nasce no pensamento formalista, mas realiza um salto entre o pensamento dialético e o pensamento dialógico ou relacional, que, ao invés das oposições binárias ou/ou, transfere a reflexão para o diálogo ambos/e.

¹⁰ Veja-se acerca da desconstrução a escorregadia crítica feita por Schwarz (1999) em “Fim de Século”, por exemplo, na qual chama seus trocadilhos filosóficos de patéticos. Lembro-me, também, que quando apresentei pela primeira vez esse projeto de pesquisa para uma banca com dois conceituados professores de duas conceituadas universidades os comentários que fizeram foram de que Derrida não poderia ser tão levado a sério porque desconstruiu tudo até sua própria teoria (apesar de que creio que a última parte deste comentário o deixaria feliz) e de que Bauman usa uma metáfora fácil e acessível e que o fato de ter sido publicado pela Zahar também o torna um escritor menor (o que até agora não consegui compreender).

Mas, ainda sobre a questão do espaço, soam fecundas as propostas de Rosenfeld (1969, p. 76) com relação ao processo de “desrealização” percebido no romance moderno. Após o rompimento com as formas do passado, inscritas sobre os binarismos já expostos, o abandono do mimético, ou seja, a recusa da “função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” significa a explosão da perspectiva, da linearidade, da cronologia e da espacialidade:

Espaço, tempo, causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. (ROSENFELD, 1969, p. 83)

Portanto, a dissolução da estética realista instaura o relativismo e a incerteza no coração da obra e suscitam para o crítico – isso não deixa de ser revelador – novamente a imagem do tribunal (1969, p. 94), porém, dessa vez, para tratar do absurdo, do que não faz sentido. (A utilização da mesma imagem por Watt e Rosenfeld mostra o quão relativa é essa realidade tomada de empréstimo da linguagem ou, poderia ser dito, emprestada a ela). Ainda segundo Rosenfeld (Idem, p. 79), a ilusão de realismo pode ser percebida na cena espacial do teatro, pois, se o palco à italiana criava uma forte relação com a “vida empírica”, o teatro moderno retira a “caixa de palco” que protegia a cena do real, confessando-se “teatro, máscara, disfarce, jogo cênico”, ou seja, apontando seu artifício. Conclui-se que o processo de desrealização, então, tenta superar a realidade, mas também para chegar a uma espécie de solução binária, na qual se poderia encontrar uma “essência” por detrás da aparência.

Entretanto, para além da diferença entre real e ficcional, Rosenfeld menciona a “interpenetração entre o espaço cênico e o espaço empírico da sala” exemplificado com o teatro de arena. Numa perspectiva social, Bauman (2007) apresenta a modernidade líquida a partir das modificações na espacialidade devidas à velocidade do movimento que penetra as formas de relacionamento, dissolvendo fronteiras que fixam ou delimitam “lugares”. Juntando as duas concepções, penso que ao espaço borrado – social ou discursivo – também já não interessa a “desrealização” tanto

quanto o realismo, pois representar ou apresentar se tornam modos de passagem em constante movimento por esse espaço de fluxos que se tornou a obra.

Em outras palavras, diluídas as fronteiras entre gêneros, categorias, realidade e ficção, dilui-se também a possibilidade de atribuir nomenclaturas e/ou definições que mobilizem valores e hierarquizem antigas polaridades. Sem esses limites detendo o fluxo no espaço a liberdade é completa, mas a segurança torna-se mínima, invertendo a lógica freudiana, mas mantendo o mal-estar na cultura, conforme observou Bauman (1998). Portanto, observa-se nesta movência um deslizamento que privilegia orientações laterais em lugar das verticais, na qual o espaço passa a ser percebido e encarado “como uma matriz de conexões e desconexões aleatórias e de um volume essencialmente infinito, de permutações possíveis” (BAUMAN, 2007, p. 9), porém sem possibilidade de fundar alicerces precisos:

Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com os sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados – ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à idéia de “leveza”. (BAUMAN, 2001, p. 8)

Concorde à ideia, Saramago¹¹ fala do romance não mais como gênero, mas convertido em “espaço literário”, ou lugar de passagem de fluxos estrategicamente denominados de literários. Creio que apenas estrategicamente porque mais do que um espaço de representação, agora ele se tornou um espaço para o trânsito de ideias e, principalmente, de atividade crítica, crítica esta que ultrapassa o debruçamento sobre as estruturas narrativas para questionar seu próprio estatuto, a instituição literária e a neutralidade deste campo. Por isso, não concordo com Saramago quando diz que “nele [no romance] cabe tudo”, pois na narração nada pode caber de fato porque nada mais se fixa, se sedimenta, ou se acomoda ao espaço plano e achatado, cujas resistências também são contornadas pelo fluxo de um discurso que contém,

¹¹ SARAMAGO, José. Entrevista à Folha Ilustrada. 18/06/2010 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/753302-escrever-sobre-a-morte-e-escrever-sobre-a-vida-disse-saramago-em-2005.shtml>

misturados, o elemento crítico e o ficcional, porém sem uma perspectiva centralizadora.

Assim, é importante refletir sobre essa escritura que já contém em si sua própria leitura não mais como algo que simplesmente serve ao real, mas como espaço propício à circulação e passagem de fluxos. Agora, como pensar esse trânsito se não por meio da voz responsável pela narração? Se o narrador é o maior responsável pela continuidade ou interrupção dos convencionalismos formais, como ele se movimenta nessa nova espacialidade? Afinal, é do narrador – e do autor parcialmente objetivado no narrador (BAKHTIN, 2000) – o olhar que nos coloca no texto. É ele quem nos guia em nosso movimento pelo espaço narrativo de acordo com seu interesse e com o modo específico de se relacionar com o entorno. Assim, como entidade mediadora na relação leitor-obra-autor-contexto, o narrador dramatiza uma característica de todo discurso: a impossibilidade de dizer com propriedade “quem é o eu que fala eu”. Entretanto, essa impossibilidade não põe fim à questão, ao contrário, é ela quem mantém viva a dúvida/dívida autobiográfica.

Mas, para refletir sobre esse narrador contemporâneo, é preciso de antemão renunciar à imagem de narrador que se construiu junto às premissas do realismo formal herdado de Ian Watt (1990), o qual conhecia e dominava a cena narrada à perfeição. Esse narrador balzaquiano que tudo sabia e a tudo respondia sem ao menos deixar perguntar o leitor, tratava-se, portanto, de um narrador “sólido” que conseguia dar unidade, ainda que aparente, à complexidade narrativa. Nesse sentido, tanto o narrador em terceira pessoa quanto aquele em primeira, visto que a participação direta na obra fortaleceria a autenticidade do relato, teriam a função de organizar a representação do social, iluminando para o leitor seu funcionamento. Neste caso, a voz narrativa seria uma categoria portadora de confiabilidade, pois teria capacidade de produzir um relato completo e autêntico, portador da verdade. Tal compromisso com o leitor somente é possível porque o narrador se coloca como um sujeito da autoridade, que não se contradiz e com a clareza de um “homem das letras”.

Essa relação alicerçada na ingenuidade é apontada por Adorno (2003, p. 57; grifos meus) que também não escapou de parecer ingênuo: “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e *dizer como realmente as coisas são*, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a

auxilia na produção do engodo”. Entretanto, em diálogo com o famoso ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin (1975), Adorno retoma uma importante questão: a impossibilidade ou a atrofia da capacidade de narrar na pós-modernidade. Benjamin adiantou que isso se deve à perda da autoridade do narrador, nascida da sabedoria e do caráter exemplar das experiências próprias e/ou alheias passadas de geração a geração como conselho a ser seguido.

Mas, se o narrador benjaminiano que representava uma coletividade não é mais possível, também não o é o narrador de modelo cartesiano que fala por essa coletividade, ou seja, o mediador que detém uma racionalidade superior capaz de desobstruir-lhe a visão e, por isso, garantir ao leitor, por meio da lógica argumentativa, a integralidade dos fatos. Essa impossibilidade ocorre porque, primeiramente, a racionalidade foi por água abaixo com o avanço da psicanálise: Freud provou que a realidade é bem mais ou bem menos do que aquilo que se pode abarcar com os olhos. A descoberta do mundo psíquico e, mais especificamente, do inconsciente, lançou o homem num campo de incertezas, o que não passou despercebido para Anatol Rosenfeld (1969, p. 85):

Há, [portanto,] plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Esta última, ademais, não se esfarpava apenas nos contornos exteriores, mas também nos limites internos: ela se transcende para o mundo ífero das camadas infrapessoais do *id*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que se acumulariam, segundo Jung, não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade.

Para o crítico, a realidade é ela mesma enganosa: tudo nela é relativo, inclusive o tempo, que varia de acordo com as condições da experiência, e o espaço que se planifica para receber uma série de impressões flutuantes e mutantes, que já não podem ser contidas. Não é possível abarcar a realidade com objetividade e, nesse novo contexto, ao narrador cabe apenas expor a sua visão precária, frágil e fragmentária do real, pois dominá-la não passaria de desejo e ilusão.

Nessa perspectiva, o objeto narrado passa a ser construído de dentro para fora, não que antes não o fosse, porém agora isso fica evidente pelos procedimentos narrativos que primam pelo fluxo de consciência (ROSENFELD; ADORNO; AUERBACH),

deixando a fratura em primeiro plano. O narrador, então, se particulariza e, com isso, se torna universal à medida que se apresenta como processual, inacabado e numa incompletude, que ironicamente define e dá acabamento ao homem. Portanto, no romance moderno, desenha-se a imanência entre linguagem e objeto, ou, segundo Badiou (2002), o fracasso na representação do ser seria responsável pelo sucesso da representação ficcional. De acordo com a proposta adorniana, esse narrador utiliza a falibilidade sgnica a seu favor diminuindo a “distancia estética” entre ele e o leitor: se não é possível revelar o todo, busca-se iluminar a parte, o cotidiano, o conflito, os embates dialógicos entre consciências e autoconsciências (BAKHTIN, 1981).

Essas posturas diferenciadas frente ao romance – porque também seria ingenuidade tratá-las a partir da equívoca ideia de evolução como progresso – possibilitam pensar dois narradores também diferentes: aquele que pretende dominar os fatos e, por isso mesmo, acaba sendo tão mais frágil para o leitor habilidoso quanto convincente ao despreparado; e o narrador que conhece as suas próprias limitações e se coloca como mais um olhar entre outros possíveis e, dessa forma, convoca o leitor experiente a participar do processo de construção narrativa.

Entretanto, tudo isso torna a figura do narrador ainda mais difícil de ser compreendida. As intenções de Jean Pouillon (1974) e de Dal Farra (1978) para a classificação do narrador, por exemplo, são boas e podem funcionar em muitos casos. A tríade de Pouillon – visão “com”, visão “por detrás” e visão de “fora” – é bastante apaziguadora porque limita as possibilidades de compreensão dando uma ilusão de fechamento. Dal Farra também ajuda ao insistir na presença de “pontos cegos”, ou seja, numa visão de narrador que não pode abarcar todo o acontecimento narrado, introduzindo para isso a discussão acerca da ótica que o autor-implícito projetou para esse narrador. Entretanto, neste ponto, parece-me que a proposta de Dal Farra esbarra na falibilidade da visão do próprio autor-implícito ou no efeito luz e sombra que pode acometê-lo no momento mesmo em que projeta a ótica do narrador, de modo que tal proposta parece girar sobre si mesma. Nesse sentido, ambas as propostas podem representar um ponto de partida para a análise do narrador contemporâneo, mas não o de chegada, uma vez que sua complexidade não pode mais ser medida em termos de procedimentos já estabelecidos porque, cada vez mais, esses narradores se distanciam daquilo que possa categorizá-los.

Evidentemente, isso não é privilégio da literatura, a contemporaneidade é repleta desse intercâmbio de experiências e linguagens que visa trazer novas luzes para os diversos campos do saber, renovando com isso as possibilidades de apreensão dos seus objetos de estudo. Sendo assim, talvez uma das formas de construir uma imagem do narrador contemporâneo seja partindo de sua fluidificação neste novo espaço, do seu transitar no fluxo de ideias, mais ainda, permanecendo à deriva, experimentando posicionalidades no/do discurso e tentando resistir ao risco de uma sempre provável solidificação. Esse narrador líquido, portanto, seria o oposto do narrador “localizado sem ambiguidade na ponta receptora do fluxo de informação e tendo suas opções seguramente encerradas numa moldura estritamente definida pela autoridade especializada” (BAUMAN, 1999, p. 237), embora também convivesse com essa possibilidade interpretativa. Daí a necessidade de dizer que, assim como o narrador resistiria à solidez, também se mostra resistente à fluidificação.

Ao narrador caberia, suponho, além da atitude de intérprete de fluxos, manter-se em permanente deriva – aleatória ou planejada – no espaço, utilizando das artes da retórica e da especulação ensaística para permanecer “incapturável” no texto. Essa deriva se caracterizaria por um olhar dissimétrico que vê sua própria representação, pois “o campo de visão que o olhar dissimétrico articula já é sempre desarticulado por ele” (MOREIRAS, 2001, p. 168). Por meio desse movimento, por um lado, o narrador poderia se aproximar de um “novo sujeito político”, representante da multidão e “resultado histórico que não é nem produtor nem cidadão porque não está interessada em se reconstituir como sujeito” (Idem, p. 155), explicando seu acomodamento à situação de contínuo trânsito. Mas, por outro, ao impossibilitar uma representação pré-concebida dada sua movência e instabilidade, esse narrador pode também se afirmar como “palavra nova”, pois “do representado virá o que subverte a representação, mas apenas se a subversão não resultar em nova representação” (MOREIRAS, 2001, p. 191). Nesse sentido, seu acomodamento daria lugar a uma atitude de resistência frente ao que o Outro – representando o poder hegemônico, o discurso canônico ou mesmo a própria entidade leitora – espera dele. Porém, nenhuma das posições efetivamente se firma porque ambas flutuam, ora tomando uma forma ora outra, mas essa hesitação é decisiva para manter a tensão no texto, deixando em suspenso uma significação que pudesse resolvê-la.

Contudo, como esses narradores são responsáveis por reunir num contínuo os fragmentos que restaram da modernidade sólida, podem também ser confundidos com aqueles. Isso porque há no discurso narrativo resíduos de discursos passados, de influência patrilinear, de contextos sociais, que podem turvar a recepção do narrador, acrescentando-lhe o risco de que se solidifique como representação, pois o estado líquido é suscetível à transformação, e a simples tentativa de classificar sua liquidez pode culminar com a solidificação conceitual. Ao entrar em contato com os paradigmas da modernidade centrados na novidade, o narrador líquido não é necessariamente aquele que fala o novo, mas que se movimenta pelos discursos mais diversos, seja o da tradição, o da vanguarda, o do momento, sem fixar-se a nenhum deles especificamente, daí ser tão simples e tão difícil de situá-lo.

Entretanto, há algumas constantes nessas figuras narrativas: tratam-se, primeiramente, de narradores críticos e conscientes não apenas da sua arte, mas da contemporaneidade, o que não raramente os aproxima da voz autoral. A aproximação narrador-autor se constrói por meio de um olhar lançado à própria atividade e ao campo de atuação: olhar dissimétrico que não se decide positiva ou negativamente sobre sua validade. Bakhtin (2000, p. 220) não descartou a possibilidade do autor se “objetivar parcialmente no narrador”, mas alertou para o fato de que o autor participa de dois mundos – segundo ele o real e o representado – e essa fronteira é a grande responsável pela “estabilidade estética” (Idem, p. 205) da criação. Mas, se o literário é mais um espaço dialogal para o homem e esse homem se encontra num mundo completamente instável, que estabilidade estética esperar da literatura?

Assim, a instabilidade atravessa esse narrador, que pode tomar uma forma ou ocupar uma posição e, depois, desfazer-se delas instantaneamente, reafirmando o princípio da ambiguidade das narrativas modernas “de que não compete a elas decidir se a tendência histórica que registram é recaída na barbárie ou, visa à realização da humanidade” (ADORNO, 2003, p. 273). Logo, outro elemento narrativo que se dissolve é a identidade, fato que converge com “o eixo da estratégia de vida pós-moderna” que “não é fazer a identidade deter-se – mas evitar que se fixe” (BAUMAN, 2001, p. 114).

Por conta da instabilidade e desidentidade é impossível criar laços de confiança com o narrador líquido, pois não há como saber se a relação com ele será

lucrativa¹², satisfazendo pelo menos as expectativas de sentido e nem qual poder essa literatura legítima. Se numa relação sólida é necessária “a confiança em si mesmo, nos outros e nas instituições”, pilares que “condicionavam-se e se apoiavam entre si” (BAUMAN, 2001, p. 189-90), nessa relação líquida não há comprometimento entre narrador, leitor e a própria instituição literária. Esse narrador não toma “as idéias dos fortes por idéias fortes, e os sedimentos de longa coerção e doutrinação por leis da história” (Idem, 1997, p. 138), por isso não precisa de um grupo de referência para se pautar: é imprevisível.

Percebo o desconforto das afirmações acima: se, por um lado, a liquidez parece significar uma forma de dominação que dissolve a identidade e enfraquece o narrador; por outro, parece apontar para uma espécie de subversão do sistema, uma forma de fortalecimento que o torna resistente a ele. O que imagino é que a liquidez como um estado de coisas não pode servir ao bem ou ao mal simplesmente: ela é a arma e como tal pode ser usada tanto para a dominação quanto para a resistência e, inclusive, para a imperceptível passagem de uma à outra. Essa liquidez torna-se, portanto, um procedimento que não dá garantias de superação do estado atual, mas se mostra como um contínuo dele e, por isso, precisa estar sob investigação.

Creio ainda que esses deslizamentos do narrador nos desviam de uma questão central, porém diluída na narrativa: a violência e a repressão. O excesso de liberdade, causa e consequência da deriva e da diluição, deflagra um momento anterior de contenção que precisou ser transgredido para que essa situação se apresentasse tal como está. Assim, o narrador da liquidez é ou teria sido vítima de alguma autoridade repressora que, mesmo não aparente, persiste como fantasmagoria em seu discurso. Daí supor que o narrador líquido – que chamo líquido apenas para estabelecer um contraponto com aquele sólido de certezas que foi se diluindo, ou aquele que ainda podia ser definido pela sua incerteza – seja, enfim, uma estratégia autoral para conviver com o trauma – seja um trauma figurativo ou o trauma da própria escritura –

¹² Diz Bauman (2004, p. 28) que um relacionamento “é um investimento como todos os outros: você entrou com tempo, dinheiro, esforços que poderia empregar para outros fins, mas não empregou, esperando estar fazendo a coisa certa e esperando também que aquilo que perdeu ou deixou de desfrutar acabaria, de alguma forma, sendo-lhe devolvido – com lucro”.

que, segundo Seligmann-Silva (2000), é impossível esquecer porque é impossível ser lembrado, devido a sua total imediatez e imprevisibilidade.

O que suponho, a partir disso, é que esse movimento de deriva marca, então, uma relação especial com o corpo, mais especificamente com a perda do corpo, com a morte do corpo e do corpo como virtualidade. Mas isso é ainda muito difuso porque penso que essa morte envolveria uma espécie de luto pelo corpo perdido e, talvez, pelo segredo desprotegido do seu abrigo de carne. Difícil ter certeza, porém.

Talvez ainda que se possa dizer que esse narrador seja vítima de uma nova forma de poder – de poder líquido – é preciso cuidado porque se trata de uma vítima delicada que também utiliza a seu favor o poder que o vitimiza: sua força deve-se principalmente àquilo que o fragiliza, como um estranho amuleto que marca uma relação de troca simbólica. E é isso que faz desse narrador um ser indecível fruto da indecibilidade da atmosfera líquida. Ao se movimentar neste espaço de contaminação e de difícil comprometimento, o narrador faz da fluência sua aliada numa narração que lhe permite narrar mesmo sem ter o que narrar, ou trazer à tona coisas submersas. No entanto, é nela que ele perde seu corpo e, na pior das hipóteses, seu segredo.

2 – Diluições

2.1 – A diluição dos “outros” no relato do “eu” em *Um crime delicado*

o amor é uma invenção do desejo,
é a redenção da carne [...]
o amor vem depois do suor ou junto com a saliva

Na sequência de eventos que marcam meu ingresso no doutorado, *Um crime delicado* (1997), de Sérgio Sant’Anna, foi o inaugural. Já me bastara a/de literatura quando me encontrei com esse livro. O narrador Antônio Martins havia me chamado a um diálogo e não podia me furtar ao encontro. E tudo o mais segue esse primeiro chamamento: desejo por um texto que, me desejando, construiu o espaço para nossa intimidade. Tal intimidade, porém, passou a tornar-se perigosa à medida que nela reconhecia uma relação de cumplicidade.

César Aira (2005), que coincidentemente é o tradutor do livro para o catelhano e divide com Sérgio Sant’Anna a admiração confessa por Dalton Trevisan, menciona que a intimidade apela aos afetos e, por isso, resiste à linguagem. À intimidade – da ordem do privado e do segredo – não são necessárias palavras, ou bastam meias-palavras. Entretanto, o direito à privacidade é da ordem do público, por isso sobre ela pesam formas degradadas de linguagem, como a curiosidade e o exibicionismo, que espremam o espaço do íntimo, ou ainda, “la frontera de la intimidad retrocede tanto como avanza la voluntad de contarla”.¹³ Assim como a máxima articulação da linguagem está no público, na intimidade está o mínimo, o necessário apenas à verdade:

el “entre nosotros” definitivo, es la reducción del plural al singular que se amplía para formarlo, el “yo”, la conciencia, el llamado “fuero íntimo”, yo conmigo, la intimidad portátil, que se lleva adonde hace falta. Se supone

¹³ De acordo com Aira (2005, p. 3), a intimidade é a busca pela comunicação impossível e creio que a isso voltarei quando tratar do livro de Roberto Bolaño: “Los íntimos se entienden ‘con medias palabras’, o mejor, ‘sin palabras’. Esta economía transporta la busca utópica, o en todo caso deseante, de la imposible comunicación consigo mismo, porque la intimidad culmina en uno solo. Utopía de lo comunicable, que iría del secreto al secreto, sin pasar por la revelación y sin rebajarse a los mandatos del exhibicionismo y de la curiosidad”.

que ahí está el núcleo de las grandes verdades: donde no es necesario hablar. (AIRA, 2005, p. 4)

Era mais ou menos isso que supunha ocorrer na dramatização da intimidade entre mim, leitora, e o narrador: uma identificação, um “entre nós” que nos singularizava, ou seja, me tornava “um ele” e, por isso, me calava. No caso de *Um crime delicado*, essa identificação me parece problemática, pois o que está em jogo nesta história é um ato criminoso e, portanto, no trânsito do privado ao público e do público ao privado, a intimidade se dissolve na cumplicidade, na convivência, ou ainda, obriga-me a tomar parte moral no evento. Neste caso então, o crime seria – para mim – um limite do direito ao silêncio.

Essas reflexões – que até aquele momento não estavam na esfera do pensar, mas do sentir – causavam desconforto e susto porque, ao passo que era feita cúmplice, gostava de participar desse jogo de articulação proposto pelo narrador: o jogo de exposição da intimidade. Mas como ele conseguia esse efeito era o que me intrigava e isso só começou a fazer sentido quando, junto às leituras de Bauman, comecei a pensar o que vem antes nesta tese, mas que só veio depois disso que segue: deslizamentos, ambiências que se dissolvem, deriva, desenraizamento, troca de posicionalidades, fluxos e horizontalidade.

Enfim, não diria que *Um crime delicado* é um bom exemplo para se pensar o narrador líquido porque seria uma farsa. Seria algo como se existisse um *a priori* ao qual ele se encaixa, quando é esse narrador, extremamente auto-reflexivo e deslizante, quem é a origem disso que estarei ficcionalizando como um *a priori*. Então passo à minha ficção possível que corre paralela à história do intelectual crítico de teatro Antonio Martins, envolvido num crime sexual, contada em primeira pessoa num discurso crítico-teórico-ensaístico que constitui uma espécie de “olhar à deriva”, que desliza por ambiências variadas, favorecendo a experimentação de posicionalidades diferentes na espacialidade da obra e colocando em xeque a noção de realidade e representação.

Antes de me deter na obra, porém, preciso mencionar que a figura do narrador se torna elemento de maior importância na literatura brasileira pós-1960, período marcante se levarmos em conta a construção de Brasília, que prometia o desenvolvimento do país ao nível do primeiro mundo, e a agitação artística que

movimentava tendências como o novo realismo, a arte conceitual, o minimalismo, arte processual, *arte povera*, antiforma, *land art*, *body art*, *performance*, entre outras. Na literatura, o narrador, além de manter o interesse pela metaficção, incorpora a violência nascida no caos do espaço urbano, os traumas da herança ditatorial e a liberdade nos campos sexual, econômico e tecnológico. Assim, o narrador que emerge no contexto brasileiro encontra um cenário propício à fluidificação: a desfronteirização, e consequente alargamento do espaço, estimula a possibilidade de permanecer numa constante deriva criativa sem se fixar em uma única posição.

É verdade que o Brasil nunca foi um país de fronteiras muito fixas, o “jeitinho brasileiro” virou ditado popular e contém implícita a ideia de que ultrapassar limites, mais do que problema, tem sido a solução de muitos impasses. (É desnecessário mencionar a influência do ensaio de Antonio Candido (1970) numa geração de críticos empenhados num estranho elogio à malandragem, que se de início tinha o intuito de mostrar uma desordem estrutural, o uso fez com que se transformasse em nova ordem). Se a conquista do Acre é um exemplo geográfico de luta por conquista e manutenção de fronteiras, a privatização de boa parte dos recursos naturais brasileiros – cujo cotejo não poupou nem a Amazônia – é também exemplo dessas instabilidades. Gomes (1998, p. 502; 511; 528; 525) analisa essa problemática no cerne da constituição política do Brasil como Estado-nação. Preocupado em produzir “fórmulas combinatórias entre o público e o privado, o ‘real’ e o ‘legal’, reinventando suas fronteiras, mas trabalhando na direção de sua manutenção”, desde o governo Vargas, nossos dirigentes buscam pontos de equilíbrio que “respeit[ass]em nosso passado fundador e apont[asse]m um futuro orientado pelos modernos parâmetros mundiais”. Assim, no Brasil, o discurso do poder sempre misturou “o absolutismo da razão” ao “despotismo da emoção” compondo uma estranha “intimidade hierárquica” que confunde autoritarismo e paternalismo.

Mas, se Gomes mantém uma postura aparentemente otimista com relação à situação *sui generis* da sociedade brasileira, o mesmo não ocorre com Pinheiro (1991, p. 47), para quem “resíduos autoritários” encontram-se “ainda que transformados, inseridos nas práticas sociais e nas ideologias” contemporâneas, uma vez que “o legado autoritário, no nível ideológico e no nível das práticas, é extremamente flexível e transformável”. Pinheiro deflagra a tradição autoritária do Brasil que não consegue –

e nem quer – romper completamente com o antigo regime militar a partir de sua presença repressora nas “microcenos” sociais que reproduzem a “estrutura tradicional de dominação e poder”. Para ele, a violência física deu lugar à “violência doce” – algo como essa força delicada em *Um Crime delicado* – que mantém dissimuladas as relações de força que atuam na base das relações de poder dando origem ao que ele denomina “autoritarismo socialmente implantado”.

Na literatura brasileira, essas contaminações entre público e privado e a “violência doce” estiveram presentes em maior ou menor grau, principalmente porque nosso romance não nasce num berço de leitores: com a população praticamente analfabeta, o autor de ficção precisou misturar à sua atividade criativa outra de cunho pedagógico que envolvia o “ensinar a ler”. Caso excepcional são as estratégias narrativas de Machado de Assis, mas o narrador direto e dialogal de Manuel Antonio de Almeida e o expositor de José de Alencar também são bons exemplos. É importante lembrar que floresceu junto com o romance o desejo de constituir uma identidade nacional e como a identidade é uma construção subjetiva e os modelos de leitura eram europeus, há nesses discursos, de modo brutal ou sutil, a imposição do modo de ser do outro. De qualquer forma, lidos hoje já com o manto da canonização, é impossível não perceber a “intimidade hierárquica” criada por narradores tão autoritários quanto paternalistas.

Nossos narradores, além do ensinar a ler, passaram também pelo ensinar a ver nos romances de denúncia que procuram abrir os olhos da população para problemas públicos, que parecem distantes do âmbito privado. E, mais especificamente, talvez pela descrença no reduzido público leitor de literatura ou na própria crítica literária de jornal, os grandes narradores passaram a produzir a sua própria crítica que, paulatinamente, incorporaram à escritura. O que se nota, então, é a tentativa de deslocar-se e conquistar um padrão “autodirigido”, ou seja, afastando-se da postura “alterdirigida” (RIESMAN, 1971) seguida pela maioria dos escritores que procura a aprovação do leitor ou da crítica.

É essa conjuntura que leva Florestan Fernandes (1960) a cunhar o termo “modernização conservadora”, também amplamente repetido, embora bastante

discutível¹⁴, para falar da herança colonial escravocrata conciliada à aceleração da industrialização como se isso fosse a origem das diferenças e da repressão. Seguindo as trilhas desse artigo, Pinheiro (1991, p. 47) diz que não houve mudanças profundas na estrutura brasileira, mas apenas “alterações cosméticas”, que “oculta[m] a existência e o agravamento de contradições que não chegam a se resolver” (FERNANDES, 1960, p. 37; 51).

O que preciso explicar é que esses artigos aqui mencionados – em especial Antonio Candido e Florestan Fernandes – são textos que, hoje, já têm recebido leituras menos efusivas e que mereceriam ser também postos em questão. No entanto, é fundamental entender que, com qualidades e defeitos, eles representam o Brasil tal qual diagnosticado por uma elite intelectual formadora de opinião, ou seja, esses textos formam um *corpus* sobre o qual o artista se debruça para construir o seu ideário de Brasil ou de relações. Portanto, toda a situação apresentada como paradoxal é tornada matéria de uma narrativa que precisa lidar com o mundo atravessado por leituras de mundo.

Creio que isso interfira na produção de uma experiência memorialística que tenta dar conta das peculiaridades da condição brasileira que, à violência e às violações cotidianas, soma um discurso – baseado num princípio organizador – sobre violências e violações fundadoras que mascaram intenções capitalistas e redemocratizantes, visando exclusivamente à ampliação do mercado consumidor. Há, certamente, um enfraquecimento da memória histórica e social imposto por esses governos, ditadores ou não, que se beneficiam quando a atenção do povo se volta às séries de *slogans* ufanistas como o do “milagre econômico”, por exemplo, mas contra esses *slogans* os pensadores brasileiros criam outros que passam a comandar o imaginário intelectual: “modernização conservadora” e “dialética da malandragem”

¹⁴ Se caracterizo esse conceito como discutível é porque creio que ele movimenta muitas instâncias de representação e, por isso, não deve ser tomado apenas como o *slogan* que parece ter se tornado. Desde meu ingresso na USP, tenho percebido que essa imagem funciona como uma chave de leitura de Brasil e marca um lugar de identificação do intelectual. É quase como uma senha e, sendo assim, acaba homogeneizando ou dispensando o pensamento. Mas a imagem que, a princípio parece tão contraditória, na verdade é bastante comum já que todo processo de modernização necessariamente não ocorre a partir do nada, há sempre algo que se conserva para que haja a mudança (penso que no Brasil e em toda parte, na vida pública ou privada). Dizer também que se trata de uma mudança apenas cosmética também me parece absurdo porque seria desprezar todo um processo histórico a fim de manter-se numa zona segura de definição.

seriam dois exemplos¹⁵. Daí que a memória individual esteja constantemente ameaçada pela memória pública que alicia o pensamento e lucra com a retórica.

Esse estado de coisas, que culmina nos 1990, é o cenário do surgimento de *Um crime delicado*. No contundente estudo que aproxima literatura e realidade social, Silvermann (1995, p. 293) previa que “o Brasil dos anos 90, politicamente relaxado, com mais problemas que promessas, deve[ria] fornecer material contrastante em abundância” para os novos romancistas. De fato, depois do fim da ditadura e do início esperançoso, mas frustrante, do regime democrático, o Brasil tentava apagar sua memória ditatorial e ainda controlar um estado “pós-orgiástico” de liberação que culminou com a imagem emblemática da epidemia de Aids. Mas, mesmo doente traumatizado, já na emergência da globalização, o brasileiro acreditava no “país do futuro” e, por isso, dependia da construção de novos sentidos e, mais ainda, da repetição massiva desses sentidos, ideal que encontrou apoio na cultura de massa.

O triunfo de Fernando Collor de Melo nas eleições presidenciais de 1990 e seu *impeachment* em 1992 exigido pelos “caras pintadas” em manifestações populares, são dois lados de uma mesma estratégia de *marketing* que se beneficiou amplamente dos meios de comunicação, principalmente a televisiva. Segundo Gennari (2001, p. 35) a eleição de Collor representou a “institucionalização política do ideário de 1964, ou seja, a eleição direta de um brasileiro representante dos interesses das frações da classe dominante (civil e militar) que desferiram o golpe militar em 1964”. Evidentemente, não era isso que parecia ao povo que o elegeu, já que se tratava de um candidato razoavelmente desconhecido, de um partido novo e sem relação aparente com a ditadura. Esse episódio, apesar da velocidade de sua passagem, será capital para pensar a fluidez e a instabilidade nas relações que se seguirão.

Penso, então, na interessante coincidência entre essa espécie de “mudança cosmética”, para lembrar Pinheiro, e o nome próprio do presidente, já que *Collor* sugere a percepção visual. Assim, o “presidente colorido” alterava a interpretação do espectador acerca do que estava vendo, uma vez que a cor é imprescindível na construção da representação e do efeito de real que dela se espera. Tomando representação como “cópia” do real, neste período e no mundo todo, o avanço da internet, bem como os experimentos com alimentos transgênicos e a clonagem da

¹⁵ Espero que “literatura líquida” nunca venha a ser um *slogan*.

ovelha Dolly, são eventos que lançam a desconfiança acerca do real e das possibilidades da representação, uma vez que a realidade mesma parecia diluir-se na vertiginosa cadeia de reprodução e/ou representação. Curioso é que, aqui no Brasil, a mudança entre os diversos planos de governo, iniciada no Plano Collor e, principalmente, as trocas de moeda que culminaram no “Plano Real” (1994), definitivamente faz com que o termo “real” passe a fazer parte da cotidianidade, interferindo no seu “valor” conceitual. Procuro explicar: o termo “real” utilizado no dia-a-dia nas mais simples operações de troca, a meu ver, desinveste o significante do significado levando à perda de suas propriedades de sentido ao nomear a moeda brasileira. Mas, enfim, a inflação, a desindexação, o confisco da poupança, foram situações que, com toda certeza, abalaram as bases que poderiam solidificar um planejamento de futuro, provocando a dissolução das certezas e uma instabilidade comportamental – próprias da nascente democracia – que, de um modo ou de outro, estão contidos na obra de Sérgio Sant’Anna, principalmente em *Um crime delicado* quando pensado sob o binômio realidade-representação.

Porque é justamente a investigação da representação uma das constantes nessa obra: a plasticidade da escritura – que flerta com as artes plásticas, a música, o teatro e o cinema – motiva a adaptação para outras linguagens, como ocorreu com o cinema. Além da mobilidade para outros suportes, a dramatização da crítica, uma constante no texto, dá à ficção ares de ensaio.

O interesse pela crítica também aparece em entrevistas do autor e em eventos dirigidos ao público. Num desses eventos, a FLIP 2004, Sérgio Sant’Anna comentou que Machado de Assis era um “chato”, causando desconforto no meio literário. Tempos depois, em entrevista ao site *Rascunho*, explicou o fundamento dessas palavras que tanto inquietaram os leitores:

É claro que Machado de Assis é um grande escritor, eu jamais negaria isso. Sou leitor de Machado. E tem mais: já resenhei, para a revista *IstoÉ*, um livro com os seus 30 melhores contos, e o coloquei nas nuvens. São obras-primas. O que me incomoda é as pessoas ficarem sempre no mesmo batidão. Na época em que vivemos, elas ainda falam: “Não, escritor é o Machado”. Tem gente que faz isso até hoje, nos jornais. O que eu quis dizer (numa declaração dada durante a edição da Flip de 2004) é que estava cansado disso, dessa coisa única, desse machadismo único: “É ele e mais ninguém”. Por que não falam do Dalton? Dalton Trevisan é o maior escritor brasileiro. E por que não se fala do Dalton Trevisan? Ele está aí, vamos

aproveitar. Agora, evidentemente, Machado é um grande autor. Mas qualquer culto unicista, eu não acho bom.¹⁶

A citação é importante, primeiro porque *Um crime delicado* remete à galeria de personagens e motivos machadianos, que serão abordados ao longo do texto. Segundo, porque deflagra como a atividade crítica invade seu imaginário passando a figurar em seu universo ficcional, e pode ser lida por trás do relato do narrador como novo objeto figurante na obra. Isso ocorre com a peça ficcional *Folhas de outono*, a qual “se assiste” através da crítica ao diretor:

E se podia estar seguro de que os meus conceitos sobre a peça, formulados logo após eu voltar para casa – antes de tomar um sonífero para abreviar minha ansiedade -, tinham, modéstia parte, bons fundamentos, ao criticar no autor-diretor uma visão limitada do espaço cênico como caixa aprisionadora em forma de apartamento, fruto da inexperiência ou comodismo dramatúrgicos e talvez de uma economia de produção [...]. (SANT’ANNA, 1997, p. 19).

Ou, ainda, na análise da arte como representação da contemporaneidade:

A uma crítica precipitada, de primeira impressão, bastaria aquela crueza naturalista para se rejeitar o quadro como um figurativismo de terceira categoria, aquém da arte, não subsistisse o fenômeno incômodo e escorregadio de vivermos o final de um século em que as fronteiras dos valores acabaram por se diluir, propiciando que os padrões da subarte, subteatro e sublitteratura fossem trazidos à tona e recuperados, de certa forma, por uma intenção de referência, crítica ou não. E não seria lícito falar-se também de uma subcrítica associada a essa subarte? (SANT’ANNA, 1997, p. 90)

Um crime delicado, portanto, seria um “romance” bastante simples não fossem as nuances do discurso narrativo: julgamentos que oscilam entre o sério e o irônico e o ajudam a descrever fatos de um passado recente. Essa descrição servirá como defesa à acusação de estupro da modelo Inês, manca e misteriosa, por quem o narrador se apaixonou à primeira vista, idealizando-a tanto romântica como perversamente. Assim, a narrativa flerta com o gênero policial, pois é construída como uma peça jurídica – “peça de natureza quase processual” (SANT’ANNA, 1997, p. 22), desdobrada em teatral, pois o narrador, sendo crítico de teatro, pretende escrevê-la como

¹⁶ Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/sergio-sant%E2%80%99anna/> Acesso em 10/12/2010.

romance para ser lido por nós, os críticos: “Que por ela [a obra] tentem avaliar melhor a de Brancatti – e consequentemente julgar a mim, tanto criminal quanto processual e, ousou dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares” (Idem, p. 132). Mais do que a simples narração dos fatos, *Um crime delicado* coloca em discussão a obsessiva relação entre obra, autor e crítico e entre realidade, mentira e ficção, a partir da desfronteirização, diluição desses elementos e, consequente, inundação entre tempos, espaços e personagens.

Com relação ao espaço, observa-se uma fluidificação que é indiciada na primeira página, quando o narrador vê a si, o pintor e a modelo refletidos no jogo de espelhos do café onde se encontra:

É preciso esclarecer que, na primeira vez que a vi, ela estava sentada à mesa no café e eu não podia observá-la de corpo inteiro (...) Mas as paredes e colunas do café são espelhadas. E foi através desses espelhos, que refletem uns aos outros, que minha observação se deu, bastante discreta e oblíqua. (SANT’ANNA, 1997, p 10).¹⁷

A multiplicação de planos imagéticos antecipará os dois planos narrativos que, segundo o próprio narrador, se interpenetram na história:

Posso dizer que ao sair do subterrâneo para a superfície, na Estação Carioca, sendo atingido pela luz e o clamor angustiante do centro da cidade, algo estava prestes a descobrir-se dolorosa e deliciosamente dentro de mim. Eu estava vivendo em dois planos. (SANT’ANNA, 1997, p. 33)

O primeiro plano inicia quando o narrador vê Inês no bar e depois, por coincidência, ela cai em seus braços na escada rolante do metrô, no Rio de Janeiro. Apaixona-se pela moça e, devido à deficiência, imagina-a fragilizada e explorada física e emocionalmente pelo seu pintor, motivando em Antônio o desejo de protegê-la associado a fantasias eróticas. O segundo plano, apresentado pelo narrador, trata-se de uma suposta rede armada pelo pintor Vitório Brancatti, junto com a modelo e colegas do mundo artístico, para enganá-lo: o plano começa com uma *performance* no metrô, depois atraindo-o até a exposição d’*Os Divergentes* e fotografando-o junto ao quadro “A modelo”. Tudo isso seria feito para forjar o estupro de Inês, chamando a

¹⁷ Fragmento que lembra *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock: o expectador observa o homem observar Kim Novak observar um quadro.

atenção da mídia para a obra de Brancatti, que obteria o almejado reconhecimento internacional, graças à publicidade sensacionalista:

Aos desavisados informo que à entrada da instalação itinerante de Vitério nunca se deixa de afixar cópias do material de imprensa sobre o caso Inês, com tradução para o alemão, o inglês e o francês. Desses recortes, constam alguns deste crítico, inclusive a foto que o capturou no instante em que contemplava a pintura de Brancatti em *Os Divergentes*. (SANT'ANNA, 1997, p. 131)

Para o narrador, portanto, tudo não passou de uma armação interartes, na qual figuraria apenas como mais um elemento subordinado ao desejo do artista. Seu principal argumento de defesa é o de que, tendo participado sem saber de uma criação artística: “se estupro houve, rigorosamente falando, ele teria acontecido dentro de um quadro, cenário, instalação – ou seja lá como for que se queira classificar aquela obra – fazendo parte da mesma” (SANT'ANNA, 1997, p. 127).

A diluição do primeiro plano que o expande lateralmente para um segundo – porque não o aprofunda, mas o desdobra – ocorre num terceiro que é o do próprio discurso que os engloba. Todavia, não se pode esquecer que esse terceiro nível discursivo serve a um fim específico, a absolvição, o que compromete sua neutralidade e conduz à dúvida quanto à sinceridade do narrador-personagem, que pode, simplesmente por estar na direção dos atos, praticar o *mise en scene* apenas para se safar da acusação. De qualquer forma, é interessante notar que um plano não se separa totalmente do outro, mas se dissolve numa espécie de *trompe l'oeil*, que, se não se confunde com o real, porque produz “um simulacro em plena consciência do jogo e do artifício – imitando a terceira dimensão”, ao mesmo tempo institui a “dúvida sobre a realidade dessa terceira dimensão” (BAUDRILLARD, 2000, p. 73). Assim, a obra torna-se um espaço horizontal onde se misturam o depoimento de caráter informativo, que reforça a ilusão de autenticidade do discurso de Antonio Martins, e o texto destinado a ser um romance, por sua vez desmentindo a ilusão produzida:

Mas todos os que tiverem a condescendência de ler este relato, não atraídos pelo simples escândalo – ainda que não passem de algumas centenas, pelas exigências culturais e intelectuais requeridas para tal leitura –, poderão constatar o tempo todo o meu empenho na perseguição deste ideal fugitivo e talvez inalcançável que é a verdade, restando o consolo e a esperança de que ao buscarmos atingi-lo, esse ideal, talvez

iluminemos outras faces, subterrâneas até para nós mesmos da realidade.”
(SANT’ANNA, 1997, p. 125-6)

A busca do real ou da verdade *a priori* inalcançáveis colabora para manter o narrador em constante deriva, pois, uma vez sabendo impossível haver um porto seguro, encontra-se com total liberdade para não se fixar em lugar algum ou não solidificar posicionamentos. Ou melhor, o narrador sente-se livre para abandonar qualquer posição na narrativa, desde que não se interesse por ela, ou que não se apresente lucrativa, e deslizar para novas virtualidades possíveis, já que todo o real possui diversas faces e, portanto, está mergulhado em subjetividade.

Mas o que me chama atenção é que Antônio Martins é um tipo de narrador que, ao se apropriar da liquidez como procedimento, pode ser lido também como sólido porque enraizado no propósito da “verdade”. Afinal, seu relato busca convencer acerca da sua inocência a partir da postura aparentemente racional que, mesmo mesclada aos apelos passionais, predomina no discurso: “É preciso esclarecer que [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 9), ou os elementos persuasivos que simulam jogar a responsabilidade para o leitor singular: “ainda que não passem de algumas centenas, pelas exigências culturais e intelectuais requeridas para tal leitura” (Idem, p. 125). Entretanto, a literatura/leitura líquida é avessa aos binarismos, por isso a verdade não pode ser lida em oposição à mentira, mas numa relação inclusiva, onde ambas se misturam compondo a ficção, porém uma ficção desnaturalizada porque discute essa mistura a partir da construção de uma imagem de verdade que está diretamente ligada ao poder.

O que também precisa ser mencionado é que esse jogo de deslizamentos somente é possível porque a verdade sobre a qual Antônio Martins intenta nos convencer não é a verdade do evento, mas uma outra que apenas margeia aquela: a da sua inocência com relação ao estupro. Esse deslocamento garante que o segredo seja mantido no mínimo de intimidade que resiste à exibição e superexposição do caso.

A ideia de verdade ligada ao poder está inscrita na movência do narrador que não é simplesmente aleatória, mas planejada, pois Antônio tem dois objetivos claros: o jurídico e o literário. E se o jurídico é naturalmente associado à verdade, no literário

ocorre o mesmo, pois se sugere que através da arte é possível alcançar uma realidade superior: “Se alguma realidade busco atingir é aquela outra maior, oculta sob uma camada de disfarces, ou, no caso, talvez fosse melhor dizer, de tinta” (SANT’ANNA, 1997, p. 98; grifos meus). (Isso em certo sentido, pois a referência repetida à verdade também desperta a desconfiança do leitor).

Guy Debord (2007), em 1958, esboçou uma possível teoria da deriva aplicada aos processos psicogeográficos, explicando que a “deriva programada” é um comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana. Para ele, a ideia de deriva programada é muito próxima a de labirinto e, pelo seu aspecto lúdico e flutuante, seria fundamental para escapar à “sociedade do espetáculo” em que vivemos. Antonio Martins, duplamente mergulhado no(s) espetáculo(s) da vida e da arte, faz uso dessa técnica no convívio entre sua interioridade e a multiplicidade do espaço urbano carioca: o largo do Machado, o Leblon, o metrô, os bares, as ruas e, principalmente, os espetáculos teatrais e mostras de arte:

A mente humana é naturalmente astuciosa e a fórmula que encontrei para avaliar os sentimentos de Inês foi a do *acaso preparado*. Fórmula um tanto complicada, e as pessoas que andaram acusando em meu comportamento uma excentricidade patológica teriam com que se faltar se me observassem na tarde seguinte à que eu fora ao banco. Ofereço-lhes de bandeja o que se passou. (SANT’ANNA, 1997, p. 39; grifos do autor)

O que Antônio chama “acaso preparado” aproxima-se da deriva programada, pois ele parte da suposição de que reencontrará Inês no cinema. No entanto, para que ela pense que se trata de outra coincidência, elaborará um trajeto de idas e vindas infinitas, passando por diferentes estações de metrô e salas de cinema, em diferentes horários de início e término de sessão. Todo o trajeto realizado exteriormente é realizado intelectualmente em uma série de conjecturas racionalistas com suposições, previsões e possíveis conclusões que não se concluem, até que, definitivamente, não ocorre o encontro esperado e o narrador volta para casa bêbado, derrotado e frustrado.

Assim, se a noção de espaço narrativo discursivo transborda para diferentes planos, nota-se que não é diferente a relação entre os espaços figurativos na obra: além do apartamento, onde vive só e escreve seus textos para o jornal, Antônio

Martins não se fixa em nenhum lugar, apenas flutua por espaços que podem ser considerados de trânsito ou de fluxo, nos quais é impossível enraizar-se:

Além disso eu atravessava aquela área [o Largo do Machado] densamente povoada e de tráfego intenso, ponto de convergência de várias linhas de ônibus e com seus muitos desocupados e pessoas que vivem de pequenos expedientes. (SANT'ANNA, 1997, p. 12)

Por isso, se à primeira vista esses espaços parecem favoráveis aos encontros, Bauman (2001, p. 111) contrariamente dirá que “uma cidade é um assentamento humano em que estranhos têm chance de se encontrar”, porém esse encontro é frequentemente um evento sem passado ou futuro, pelo menos é isso que se espera: “uma história para “não ser continuada” uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e no ato, sem adiamento e sem deixar questões inacabadas para outra ocasião”.

O relato de *Um crime delicado* mostra como, através do encontro, uma pessoa é inserida em uma história alheia e desconhecida, porém essa inserção não diminui a distância entre ambos já que o outro permanece como estranho ou desconhecido, muito menos o envolvimento entre eles promove alguma espécie de responsabilidade pelo outro. (Pode até parecer o contrário, por exemplo, que Antônio Martins e Inês possuem alguma intimidade ou responsabilidade um pelo outro já que o narrador diz que quer protegê-la do pintor, mas se isso fosse verdade a modelo teria o direito à fala, a participar sua voz da voz do narrador). Creio que, de alguma forma, essa situação pode estar ligada à diluição do corpo nesta multiplicidade de espaços: o corpo que se dilata é também o que se perde e, então, a infixidez e a impossibilidade de criar laços. Mas a situação de impossibilidade, por sua vez, instaura o movimento de busca pelo corpo que se perde, que não mais se tem, de modo que o desejo sexual é potencializado, seja para aplacar a solidão ou como “fonte de opressão, desigualdade, violência, abuso e infecção mortal” (BAUMAN, 2004, p. 56).¹⁸ E é mais ou menos por aí

¹⁸ “União - porque é exatamente o que homens e mulheres procuram ardentemente em seu desespero para escapar da solidão que já sofrem ou temem por vir. Ilusão – porque a união alcançada no breve instante do clímax orgástico deixa os estranhos tão distantes um do outro como estavam antes, de modo que eles sentem seu estranhamento de maneira ainda mais acentuada. Nesse papel, o orgasmo sexual assume uma função que o torna não muito diferente do alcoolismo e do vício em drogas. Tal como estes, ele é intenso - mas transitório e periódico” (BAUMAN, 2004, p. 62).

que leio o crime contra o corpo, seja o corpo de Inês, seja o corpo da obra, seja o corpo da crítica.

Então, se o espaço – entendido também como espaço do corpo – se dissolve é porque o tempo também se fluidifica nessas relações: a velocidade e incessante movimento não possibilitam claros limites entre antes e depois, ou seja, nada se demora o tempo suficiente para que se constituam fronteiras.¹⁹ Pode-se fazer aqui uma aproximação entre o pensamento de Jameson (1997), quando aponta a ausência de profundidade na arte associada ao enfraquecimento da historicidade, ao de Bauman (2001), quando fala de um tempo fundado no presente, na imediatez da relação com o capital e do apagamento dos valores. No entanto, a diluição do tempo em *Um crime delicado* não exclui sua complexidade, ou melhor, a trama dos sentidos; ao invés disso a obra, ao se tornar “espaço de fluxos”, adquire uma nova complexidade lateral que se enreda no movimento temporal de cumulação e descarte, ou seja, o momento em que se diz é o mesmo em que se apaga. Daí a cidade ser o cenário propício à expressão da violência na literatura: ela produz “uma violência anárquica e horizontal cada vez mais contagiosa” que clama por se comunicar ou por “tentar superar o silêncio da não-comunicação violenta, ou seja, aquele instante em que as palavras cedem e abrem lugar para a violência” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 251-252).

Portanto, nessa relação difusa com o tempo e o espaço, os (des)encontros ocorrem como conexões que não se fortalecem diante da dispersão, diversidade e precariedade cotidianas e, por isso mesmo, podem e devem ser abandonadas ou desconectadas logo em seguida, porque qualquer tipo de “assentamento” pode representar perigo:

Não nego que a cidade é tão cheia de perigo e tensões que algum incidente sempre se encontra em via de ocorrer. E uma pessoa sensível – para algumas coisas até frágil – como eu está continuamente sintonizada nessa iminência. (SANT’ANNA, 1997, p. 12)

A postura fluída de Antônio Martins, própria “do desengajamento, da fuga fácil e da perseguição inútil”, é cada vez mais requerida numa sociedade também líquida onde “mandam os mais escapadiços, os que são livres para se mover de modo

¹⁹ Isso pode ser lido de acordo com Vattimo (1996) quando discorre acerca do pensamento fraco e da categoria “novidade” na história contemporânea.

imperceptível” (BAUMAN, 2001, p. 140). Nesse sentido, esse narrador é exemplar da “fragilidade dos vínculos humanos”, pois a instabilidade e insegurança diante dos relacionamentos inspiram-lhe o desejo de “apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos” (BAUMAN, 2004, p. 8). Isso fica claro na forma como vivencia sua afetividade: “Ora, exerço uma atividade intelectual, já passei dos cinqüenta anos, e mantenho relações esporádicas e com amigas bem conhecidas, que me deixam seguro” (SANT’ANNA, 1997, p. 71), na contaminação entre amizade e sexo nenhum dos planos realmente se efetiva. O mesmo ocorre com o aspecto formal da trama romanesca, cuja ambiguidade com relação a seu próprio discurso, se constrói um sentido, logo o afrouxa: “bastou que eu penetrasse no campo magnético de Inês para que toda a minha razão e premeditação começassem a desmoronar” (SANT’ANNA, 1997, p. 93).

Essa ordem de ideias, no entanto, faria supor que apenas o apartamento de Inês representasse para o narrador um espaço diferenciado em meio a todos os demais, um lugar de “parada”, afinal é nele que Antônio Martins diz ser capturado. Inversamente, porém, esse também é mais um espaço de fluxos, pois, sofre um processo de desrealização pelo narrador que o descreve como cenário, ou quadro:

Pois ao atingirmos o que poderia ser chamado de sala, fui assaltado por aquela sensação, vizinha da loucura – que iria estigmatizar-me daí em diante –, de que eu não penetrava num cômodo real, e sim num espaço preparado, onde havia algo de falso, que transcendia a mera decoração de um apartamento para tornar-se alguma coisa mais, como, por exemplo, um cenário, ou, mais abissalmente, o interior de um quadro, naturalmente de Vitório Brancatti. (SANT’ANNA, 1997, p. 94)

O que colabora com a impressão de cenografia desse apartamento é que, ao modo de um palco, ele “é constituído de um único e extenso cômodo”, cuja presença de um “biombo negro com ramagens prateadas” possibilita, ao ser mudado de posição, a criação de outros cenários dentro de um mesmo espaço:

Foi nesse clima encantatório, quero crer, que fixei frontalmente a muleta, apoiada sobre o cavalete, num canto mais afastado no espaço da sala. A muleta que até então, por pudor diante de Inês, enquanto ela estivera de olhos abertos, eu evitara encarar ostensivamente. (SANT’ANNA, 1997, p. 30-31)

Nota-se que o espaço é desrealizado justamente pela hiper-realidade que responde pelo tal clima encantatório: a incorporação da plasticidade de objetos como o cavalete e a muleta, ambos destituídos de funcionalidade, mas fetichizados, promovem um alto grau de realismo que confere pessimismo e humor ao texto. Esses objetos hiper-realistas amplificam o cotidiano criando uma estranheza que clama por significar para além do ordinário; por outro lado, nessa amplificação tudo o mais se reduz a imagem desses objetos, produzindo um pensamento que pulsa para desenvolver-se em filosofia, porém esse pensamento é continuamente abortado pela forma desnaturalizada no espaço informe da escritura.

Por tudo isso, ou melhor, para conviver com a fluidez e a diversidade de fluxos no espaço figurativo, o narrador flutuante precisa desenvolver estratégias de alargamento também do espaço discursivo que, se parece superlotado graças à intensidade racionalista, ainda assim é vazio, pois Antonio já não pode verticalizá-lo, enraizar-se ou mesmo engajar-se numa posição à medida que sua vida fluida “é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante” (BAUMAN, 2005, p. 8). Consequentemente, “a fuga, a astúcia, o desvio, a evitação, a efetiva rejeição de qualquer confinamento territorial” por parte do narrador o desobriga da “construção e manutenção da ordem, e responsabilidade pelas conseqüências” que estão presentes em qualquer envolvimento mais profundo (BAUMAN, 2001, p. 18).

Sendo assim, Antônio Martins opta por, a partir de uma rede de conexões e desconexões possíveis, deslizar sobre a superfície espacial, replicando-a e expandindo-a lateral e horizontalmente, mascarando a ausência de realidade profunda ou de algo próximo à verdade: “Não estou querendo posar de altruísta, não é esse o propósito desta peça escrita, mas uma busca apaixonada, tanto interna como externamente, da verdade, com tudo de escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica” (SANT’ANNA, 1997, p. 31).

E se, de fato, isso torna impossível atribuir uma identidade mais ou menos sólida a Antônio Martins, pela incerteza e instabilidade com relação a sua interioridade e seu entorno, é na “desidentidade” que se move sua faceta líquida. Na concepção de Moriconi (2001, p. 74), a “identidade só existe em situações sócio-culturais muito estabilizadas” daí que o sujeito contemporâneo busque no lugar dela uma “posicionalidade” que “se traduz em dialéticas (ou seja, em conflitos insuperáveis e

instáveis de forças) entre identidade e desidentidade” que culminam em “‘identificações’ cambiantes, ou seja, ‘identificações’ que são simultaneamente vivências de desidentificação” (grifos do autor). Ao deslizar por mais de uma posição, Antonio Martins, fartamente se beneficia desse processo de desidentificação: “Para desgosto de muitas pessoas – entre elas, com certeza, algumas das quais me lêem – e apesar de minhas intervenções ambivalentes no decurso do processo fui absolvido por insuficiência de provas” (SANT’ANNA, 1997, p. 129).

Isso demonstra que é na impossibilidade de certeza, ou melhor, no fluir contínuo entre realidade, representação, verdade, mentira – conceitos que não se diluem, mas sofrem contaminação – que Antonio Martins melhor se apresenta:

(...) antes mesmo de despertar por completo, eu já detectava em mim – naquele estado intermediário entre o sono, o sonho e a realidade – um misto de euforia e apreensão pelo que poderia ter acontecido na noite anterior. Sofro de amnésia parcial, às vezes quase total, depois que bebo em excesso, e era preciso rastrear o final da noite para verificar se meus temores eram mais justificados do que a euforia. Quanto a esta última, devia-se não somente aos resíduos de álcool em meu sangue, como à quase-certeza de que eu penetrara de alguma forma na intimidade de Inês. (SANT’ANNA, 1997, p. 23)

No fragmento, observa-se que o narrador consegue o “efeito de real” justamente quando mostra sua falibilidade: o alcoolismo, a amnésia, a quase-certeza, são elementos que instauram a dúvida e obrigam o narrador a abdicar de um realismo de fachada. O narrador desenvolve uma estratégia que, pela direção contrária, serve ao realismo da obra, mas, ao mesmo tempo, esse realismo é desrealizado quando diluídas as fronteiras entre “o sono, o sonho e a realidade”, mostrando que o real é uma construção também do inconsciente.

Interessa notar que é a velocidade do movimento do narrador por essas ambiências a maior responsável pela ambiguidade: Antônio permanentemente oscila da condição de narrador realista privilegiado pela razão ao romântico passional, obcecado pelo desejo: “Ora, ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer denunciar, na medida do possível com elegância” (SANT’ANNA, 1997, p. 19). Para dar conta disso, tenta assumir a postura que Santiago (1989) chamou de “narrador pós-moderno”, buscando extrair-se da cena narrada

numa atitude semelhante ao expectador ou repórter, mas aí também fracassa porque não consegue ver-se com impessoalidade: “Mas antes mesmo que meu corpo desaparecesse por inteiro no subterrâneo – e vejo a mim mesmo enquanto narro – tive a ideia de olhar para trás. (...) E o que vi foi aquela mulher se afastando” (SANT’ANNA, 1997, p. 14). São, portanto, dois olhares que se misturam e se confundem: o que olha a si próprio e o que olha para o outro a fim de vê-lo olhá-lo: “E, em dois ou três momentos, levantando os olhos mais abruptamente de meu cálice, pude jurar que estava sendo eu o observado, com a mesma obliquidade por aqueles olhos negros” (Idem, p. 10). A falta de distanciamento de si, ou o narcisismo do narrador desautoriza pensá-lo de acordo com Santiago, já que centraliza todos os olhares – seus e dos outros – em si mesmo desviando-os do crime cometido:

À medida que o tempo passa, sei cada vez menos se Inês estava ou não desmaiada quando a possuí, se fui ou não um violador, sendo que nenhuma das duas hipóteses deixa de me seduzir e encantar, porque, de todo modo, um sedutor ou violador muito especial e delicado, como bem apontou, no tribunal, a acusação. (SANT’ANNA, 1997, p. 131)

No entanto, nesta fusão de olhares constrói-se a dissimetria, porque no momento mesmo em que constrói sua representação a desarticula (MOREIRAS, 2001) impossibilitando e resistindo a qualquer solidificação que já não contenha em si a possibilidade e diluição. Assim, nenhuma identidade efetivamente se firma porque suas identificações flutuam, ora se moldando, ora desmoldando, hesitação decisiva para manter a tensão no texto, deixando em suspenso qualquer significação que pudesse resolvê-la.

Como se vê, o escapismo faz da liquidez sua in-conformação: Antônio, não se deixa prender porque, fugidio, transita livremente assumindo diversas formas. Se isso tem um aspecto positivo, não há como negar o lado negativo desta postura. Penso, principalmente, no modo como sua flutuação incide na representação da violência na obra, afinal o narrador não terá pudores para declarar: “se estupro houve, rigorosamente falando, ele teria acontecido dentro de um quadro, cenário, instalação – ou seja lá como for que se queira classificar aquela obra – fazendo parte da mesma” (SANT’ANNA, 1997, p. 127).

Nesse sentido, creio que o maior ato de violência em *Um crime delicado* deixa de ser o crime cometido para se tornar o seu enfraquecimento no contexto da narrativa: o narrador liquida o ato de violência dissolvendo-o na escritura por meio da violação racional. O narrador líquido, a partir de sua hesitação e evitação, funda um novo modo de viol(h)ar, ou seja, viola o estatuto da violência, estetizando-a e dissolvendo-a numa visibilidade mais lateral do que vertical que lhe permite explorar toda a ambiguidade da escritura para olhar e olhar-se através dela:

(...) com o deslocamento da luz, a tela, o estudo, a instalação, a peça, enfim, de Brancatti, com a muleta, ia adquirindo, independentemente do valor que se lhe pudesse atribuir, cor, vida, movimento, sob a luminosidade do dia agonizante, como se fosse ali, em tal tela, peça, ambientação ou instalação, o verdadeiro lugar do pôr-do-sol, que, aos poucos, em seus estertores, acabou por incidir também em nós, em Inês, como se a modelo e personagem da pintura que eu vira na exposição houvesse saltado da obra para estar em meus braços, naquele cenário com seus móveis e adereços fazendo de nós imagens de um quadro em movimento, uma cena para dentro da qual eu fora tragado, e onde Inês, igual uma flor noturna e silenciosa, se abria, à medida que eu avançava em minhas carícias sempre ternas e desabotoando seu vestido, sob o qual não havia nenhuma peça de lingerie e despi-a. (SANT'ANNA, 1997, p. 103)

O longo fragmento ajuda a entender o que está em jogo com o escapismo de Antônio no espaço narrativo e que inunda o espaço social como um todo. Descreve-se o que pode ou não ter constituído um delito (porque disso não há certeza), no entanto o narrador responde à questão 'houve estupro?' com, se houve, fez parte da obra de arte. A mim, é como se dissesse: 'não importa', ou mais ainda: 'não importa: não é obra minha, eu só sou parte da obra'. E aqui sou obrigada a concordar com Blanchot (2001, p. 43): "a resposta é a desgraça da questão"...

O que choca – porque afinal isso deve chocar – é que não há resquício de culpa na fala do narrador, culpa que deveria atravessar o discurso mesmo que apenas pela possibilidade de tê-la estuproado, ou de algo que pudesse ser substituído pela ideia de responsabilidade pelo outro. Desviando-se da responsabilidade, Antônio Martins não responde nem por si nem pelo outro de sua intimidade.²⁰ Mas como isso? Penso que o narrador destitui-se da culpa, sem substituí-la pela responsabilidade, a partir de dois

²⁰ Preciso confessar que aqui estou usando livremente Lévinas. Chamo de uso livre porque se trata do Levinas que consigo alcançar e que, francamente, pode ser apenas uma miragem, uma distorção. Eu não daria conta de localizar com exatidão o lugar dessas falas porque somente consigo fazer essa leitura como hemorragia.

argumentos: primeiro, ao sugerir que tudo pode em nome da arte; segundo, lançando-a sobre um terceiro: o autor da obra, Vitório Brancatti (que pode estar ligado à ideia Deus, Acaso, ser ao qual não se tem acesso).

O pior é que isso gera um efeito terrível nos envolvidos nesta relação, tomando-me como exemplo: observando seu comportamento, devido a nossa intimidade que é da ordem dos afetos, culpo Antônio Martins e uso suas próprias palavras contra ele. Porém, ao fazer isso, eu mesma estou caindo na armadilha de me desresponsabilizar por ele enquanto um terceiro a quem tenho dívida ainda maior por ser o indesejado. Se leio Lévinas corretamente, a intimidade existe entre dois, é na paridade o lugar da harmonia, então a relação harmônica se desestabiliza com a chegada do terceiro. A minha relação íntima ou de identificação com Antônio Martins (crítico, leitor, apreciador da arte, solitário), com quem supostamente necessitaria de poucas palavras, é desestruturada com a chegada do Antônio Martins possível criminoso, que precisa de uma sintaxe bem elaborada para me convencer de que ainda é o meu outro par. A expansão da linguagem retrocede a fronteira da intimidade, de íntima sinto-me cúmplice e culpada e aí o movimento natural é o de lançar a culpa ao autor da obra, já que 'não importa: é uma obra de arte'. Fazendo isso, estaria respondendo à forma que abomino com uma forma abominável.²¹ É como se dissesse: se crime houve foi dentro da obra, não em mim.

Mas, como essa ação do narrador é capaz de me levar para essas divagações acima? Creio que através do processo pelo qual o narrador instaura a desrealização do real, transmutando-o em representação, o que, sem dúvida, destitui as personagens de sua carnadura humana. É claro que numa ficção os seres são fictícios, mas eles apontam para o real ou criam a ilusão de, mas aqui eles estão sendo trabalhados para produzir a ilusão de ficção dentro da ilusão de realidade. Dessa forma, como seres assumidamente fictícios pelo narrador, a violação de Inês, ou a violência praticada por ele, passaria a ser também mais um elemento artístico, puro fetiche, semelhante a um espetáculo como os tantos outros analisados criticamente por Antonio ao longo do relato.

²¹ Penso que aqui deveria desenvolver algo sobre o perdão, mas não acho que estou pronta para isso. Minhas leituras são insuficientes e difíceis.

Por outro lado, Antônio também desnaturaliza a própria representação quando mostra sua porção de realidade, ou seja, ao dissolver os limites entre o real e a representação, o narrador dissolve o que caracteriza ou qualifica um e outro, destituindo-os de singularidade. De qualquer forma, isso, que eu chamaria “efeito de representação” no real, o narrador consegue com o jogo de luz e sombra – ou, segundo ele, do “lusco-fusco” – que ora dissolve o acontecimento e faz da violência um simples motivo estético, ora dissolve a representação não distinguindo, assim, a violência que se representa e a praticada efetivamente no que se pode chamar “mundo real”.

Minha pergunta é a quem serve essa transformação da ética da vida em produto de arte? Poderia a arte ser então pensada como o maior crime estético contra a vida? Não tenho a intenção de responder a isso, nem capacidade reflexiva para tanto, mas qual seria o risco de ter essas respostas respondidas afirmativamente?

Lembro que, para Freud, o delito funciona como “fronteira cultural que separa a cultura da não-cultura, que funda culturas, e que também separa linhas no interior de uma cultura. Serve para traçar limites, diferenciar e excluir” (FREUD apud LUDMER, 2002, p. 10). A descoberta freudiana leva Ludmer (Idem, p. 12) a destacar que

Em cada tempo e em cada linha, a constelação é diferente, porque desde a representação literária do delito (e seu complexo verbal de subjetividades, justiças, poderes e verdades), as fronteiras são mais ou menos nítidas. Teremos diversas linhas e tempos segundo quem diga eu na configuração de delinqüente, vítima, investigador, testemunho (quer dizer, segundo de onde se subjetiviza o delito nas ficções). E também teremos distintas linhas e tempos segundo o tipo de “justiça” ou “castigo” que se aplica ao delito (quer dizer, se há justiça estatal ou não). E teremos distintas linhas segundo a relação que se estabelece entre essa justiça (estatal ou não) e a verdade: segundo o tipo específico de “justiça” e de “verdade” que postulam as ficções.

Em *Um crime delicado*, todas as separações propostas por Ludmer diluem-se porque o que sofreu primeiramente esse processo de desfronteirização foi a própria representação. Então, uma vez parcialmente diluídas as fronteiras entre realidade e representação, entre criminoso e vítima aos moldes da proposta desse narrador, não se estaria tentando diluir, também, o próprio ato criminoso? Penso que sim, pois o estupro – único crime em que a vítima precisa provar que foi vítima – deixa de ser aqui uma fronteira de separação entre o permitido e o não permitido, entre o legítimo e o

ilegítimo, entre o bem e o mal, impossibilitando, portanto, distinguir em qual dos lados o narrador está e por qual deles responde. Ou ainda, o narrador movimenta-se livremente por um espaço de fluxos desinvestido de moralidade. Mas, mais do que isso, há o apagamento da ética.

E tudo fica mais triste quando me deparo com essa enigmática afirmação de Levinas (2011, p 12): “Esta asignación, categórica en su rectitud, pero ya discreta, como si nadie asignara y nadie controlara, asigna a la responsabilidad moral. La moralidad es el modo del enigma”. Se o enigma é radicalmente ligado ao escuro e aquilo que não terei acesso mesmo estando exposto e é o lugar de uma ética anterior à moral, entendo nesta sentença que a moral é também um modo de ser do enigma ou que, não sendo o enigma, é o que me leva a rastreá-lo. Então, se a moralidade está desinvestida de valor na diluição do crime paralelamente o enigma começaria a ser desinvestido de sua enigmaticidade diluindo, por sua vez, também o lugar que guarda a ética.

[em busca do perdão não uma tentativa de desculpa]

fascinada e muda,
despiu-se de toda palavra para
s e r s o s o m

E agora minha última nota obrigando-me...

Como o perdão se o perdoável não necessita de? Então o perdão somente como virtualidade no horizonte do imperdoável? O que pode o meu perdão no outro? O perdão é para mim ou para o outro? O perdão é da esfera do público ou do privado? E quem pode concedê-lo?

Sei que poderia – melhor, deveria – encontrar respostas ou esboços de respostas em Derrida e Lévinas, afinal foram eles que despertaram em mim essas questões. Mas não. Talvez em outro momento desta pesquisa porque, neste, não estou disposta. E quando esse encontro ocorrer, isto que se lê pode não mais existir porque reescreverei esta parte como se toda a angústia estivesse resolvida, como se

desde sempre a certeza: sem mácula, sem marcas, sem traços. (E que vazia será essa ilusão produzida no discurso)... E então volto agora com mais propriedade, porque sem os mesmos afetos, ao Blanchot (2001, p. 43): “a resposta é a desgraça da questão”. Não quero as respostas. Porque em alguns lugares, quero escuro e solidão. Meus próprios deslizes.

Penso que o perdão só tem validade de perdão para aquilo que é imperdoável e, de certa forma, sua existência está condicionada à esfera da intimidade, fora dela o perdão existiria como uma modalidade destinada ao perdoável. Sendo assim, à medida que as fronteiras do íntimo se dissolvem, a possibilidade do perdão-perdoável aumenta. Em contrapartida, para o imperdoável, o que afeta diretamente a paridade da intimidade, não há perdão e é aí que ele insiste como superação do insuperável. Ou quase como um milagre.

Tudo isso que estou pensando não tem nada a ver com o desejo de perdoar Antônio Martins, mesmo porque ele não pediu perdão. Apesar disso, sinto uma estranha necessidade de criar uma ficção do perdão, ou simplesmente de uma tentativa de desculpa. (E, mais uma vez, me vejo presa de uma armadilha, pois o próprio autor já criou a ficção da absolvição que absorvo e procuro entender, reproduzindo.). Para meu propósito, preciso deixar o círculo estreito da intimidade que resta entre mim e Antônio Martins e observar como ocorre o perdão na esfera pública, com o outro distante, como o outro da não-intimidade.

Essa é minha justificativa para o deslizamento da leitura do livro para a leitura da capa de *Um crime delicado*, que reproduz criativamente as principais questões que analiso no texto verbal. Meu movimento é o de sair da esfera privada e ir para a pública, ou seja, deixar de pensar o possível crime de Antônio Martins – que atentou contra nossa intimidade – e analisar o crime de autoria distante, no caso o do designer gráfico João Batista da Costa Aguiar, com quem não tenho intimidade, porque nossa comunicação está à mostra.

O texto visual elaborado por Aguiar pode ser lido como uma obra de arte à parte, pois faz uma leitura altamente eficiente do livro, capturando nuances e potencializando o teor metalinguístico que transpassa o texto escrito, conforme se observa abaixo:

[1ª. capa]

[4ª. capa]

Assim como Agamben (2007a), penso nas imagens, principalmente as ilustrações, como instrumento auxiliar na interpretação dos textos literários. Em *Um crime delicado* esse recurso caminha tão rente ao texto escrito que Aguiar, o intérprete e tradutor visual, pode ser considerado uma espécie de criminoso tão ardiloso quanto o narrador. Isso porque, antes de ser capturado pelo texto verbal, o leitor é sequestrado pela ilustração que sobrepõe duas conhecidas obras de arte: na capa da frente, “Pigmalião e Galateia” (1890) de Jean-léon Gérôme; na capa de trás, “As meninas” (1656) de Velásquez. A capa, então, funcionará em duas chaves: de um lado, armadilha para prender o leitor; de outro, a pista que o leitor precisa para iniciar sua aventura detetivesca numa leitura em dois tempos.

Isso posto importa esclarecer dois pontos: o primeiro é que Sérgio Sant’Anna não tem conhecimento de como será a ilustração para o seu livro até ter o boneco em suas mãos, ou melhor, não cabe a ele interferir neste trabalho, o que reforça a ideia de crime que proponho aqui. O segundo ponto a ser esclarecido é que as noções de detetive e criminoso são roubadas da lúcida leitura de Piglia (2006, p. 33-35) que as apresenta como modos de ler, ou como “dois tipos de leitor confrontados”. A meu ver, Aguiar desliza entre essas duas categorias, pois como leitor/transcriador precisa recolher pistas do texto verbal e, como criminoso, utilizar “os textos em benefício próprio”. Piglia vê a crítica literária e, portanto, a leitura crítica, “como um exercício desse tipo de leitura criminosa”, na qual “lê-se um livro contra outro leitor. Lê-se a leitura inimiga. O livro é um objeto transacional, uma superfície sobre a qual se deslocam as interpretações”. A partir dessa consideração, me pergunto qual seria o crime praticado por Aguiar? Seria o mesmo delito que observo na obra de Sérgio Sant’Anna? E mais, há pistas ou rastros deixados na ilustração que confirmem a leitura criminosa do ilustrador?

Assim, deslocando-se do texto escrito para o visual, num primeiro momento o que chama a atenção na ilustração é a moldura que enquadra as obras de arte presentes na capa, já que ambas são facilmente reconhecíveis. A moldura grossa em estilo clássico não deixa esquecer o que se observa: um quadro, uma representação

que deseja manter seu *status* de representação e, portanto, sem chance ou intenção de transpor o universo do real. Aí já se encontra um dos índices mais importantes para a leitura da obra escrita: tudo o que nela se diz é representação e, dentro desse exercício de metalinguagem, nada sugere a possibilidade de ultrapassar os limites entre a ficção e o real, ou ainda, um mergulho para fora da imagem ou do simulacro.

É pela moldura, como porta de entrada, que os olhos adentram à cena representada: o pintor Pigmalião, em seu ateliê, beijando Galateia, sua obra animada pelo Amor.²² Entretanto, ao fundo do quadro, outra pintura chama a atenção por não ser aquele que originalmente estaria lá: trata-se de “As meninas”, que o antecede em mais de dois séculos. O que essa obra estaria fazendo aí? A surpresa se completa quando, na parte de trás, a capa apresenta essas posições invertidas: a obra “As meninas” em primeiro plano, dessa vez com “Pigmalião e Galateia” emoldurados no centro e ao fundo do quadro principal.

Para continuar com a metáfora do crime, o que se vê aí é uma série de delitos que, se começa com a apropriação da criação alheia (dos pintores consagrados), desliza para a violação das obras.²³ Quero dizer que o exímio criminoso, não satisfeito com o “roubo de autoria” das obras famosas, também viola a fisicalidade de uma e outra, fundindo-as. Essa violência física, porque estrutural, promove uma reação em cadeia que se observa na nova configuração ao modo de *mise en abyme* especular, ou seja, “inseminada” a obra se repetirá como quadro do quadro num processo infinito.

Poder-se-ia dizer que se trata aqui da ideia de obra como dobra (DELEUZE, 2000), ou seja, que vai ao infinito, extravasando os limites do texto visual. Mas, é importante frisar que esse *mise en abyme* ocorre numa espacialidade que se poderia chamar em rede, uma vez que, mais do que aprofundar significados, eles se expandem horizontalmente, repetindo-se ao infinito e, embora a imagem vertiginosa se ofereça à especulação, ela só pode dar aquilo que já foi dado na origem (mesmo que a ideia de

²² Lenda grega, sobre a qual uma das versões diz que Pigmalião, o rei de Chipre, esculpiu uma estátua de marfim e por ela se apaixonou. Desesperado, suplicou à Afrodite uma mulher como aquela e, graças à deusa do amor, a estátua ganha vida: com ela se casa e tem uma filha.

²³ Gostaria de mencionar que nesta reflexão estava usando o termo estupro para falar sobre essa “violência” às obras, mas em suas releituras meu Orientador continuamente se mostrou insatisfeito com esse uso metafórico. Então havia duas forças em confronto: a minha que queria chocar e a dele que, agora compreendo, queria guardar o nome. Demorei bastante para entender que às vezes é feito de força e resistência o caminho que leva à ética.

origem aqui seja provisória, porque móvel e flexível). Tudo isso, enfim, que já está previsto na liquidez contemporânea.

Entretanto, essa conformação em rede não desmerece o trabalho de Aguiar, ao contrário, potencializa a reflexão sobre o tempo e o espaço representacional. E essa reflexão inicia com a luta travada com os textos primeiros (as obras pictóricas e a escritura de Sérgio Sant’Anna, que por sua vez teria se apropriado das obras de Machado de Assis e Vitaliano Brancatti²⁴ como se verá ao longo do estudo) que produz entre eles um outro, que os refrata e reflete deformados. Ou ainda, “um conjunto visual provável (primeira figuração) foi desorganizado, deformado por traços manuais livres, que, reintroduzidos no conjunto, vão tornar a Figura visual improvável (segunda figuração)” (DELEUZE, 2007, p. 101). Portanto, neste (des)dobramento, resta saber se, fazendo as obras dobrarem-se – não simplesmente dominadas, mas com seus sentidos dominantes carregados de sedução – o autor-violadoras insemear realmente com novos sentidos, ou com os sentidos liberados pela leitura do texto verbal.

Penso que sim, pois Aguiar promove um diálogo entre duas obras que falam da própria representação e do amor e dedicação absolutos à imagem – seja à escultura de Pigmalião, seja ao modelo observado pelo pintor de Velásquez – por meio da nova posicionalidade que adquirem na ilustração. Neste re-posicionamento, o que se coloca como questão é a cultura, o tempo, o espaço e mesmo a autoria, pois todas essas questões estão submetidas ao jogo de espelhos, de modo que o que Aguiar seleciona e como trabalha essa seleção fazem dele uma espécie de crítico e produtor de contemporaneidade. Dito de outro modo: ao colocar como quadro de Pigmalião o quadro de Velásquez (capa da frente) que o antecede em mais de dois séculos, Aguiar faz um corte no tempo, mais ainda: funde esses tempos à medida que as figuras representadas por Velásquez, no passado, olham da parede para a futura representação da cena amorosa. Aguiar, portanto, faz ver que, enquanto elemento

²⁴ Ainda não me detive o suficiente sobre as semelhanças entre *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna e *O belo Antonio*, de Vitaliano Brancati, mas creio que preciso observá-las com mais vagar porque os cruzamentos são inevitáveis: Antonio dá nome às duas personagens, sendo que o autor do clássico italiano é resgatado no nome do pintor do livro do brasileiro: Vitório Brancatti. Além disso, descobri que a expressão “belo Antônio”, que intitula o livro homônimo, vem sendo usada para se referir a homens de virilidade duvidosa e gays. No livro, adaptado para o cinema com Marcelo Mastroianni e Claudia Cardinale, Antonio se casa com Bárbara, a mulher que ama e, por conta da idealização da figura feminina, não consegue concretizar a união. Como resultado, Antonio é ridicularizado como impotente, impotência sexual desdobrada em moral, militar e política do regime fascista.

mítico, a história de Pigmalião e Galatéia está na origem e no fim de todo processo de representação estética e, mais, que toda obra se inscreve como herdeira e predecessora de todas as obras em infinita secundariedade²⁵.

Além do mais, Aguiar posiciona “As meninas” logo acima de uma estatueta, cuja figura está se olhando no espelho, ao lado dela outra estatueta apresenta uma mulher olhando na mesma direção, de modo que o olhar do leitor fatalmente também se dirige a ele. Sugestivamente somos incitados a pensar em Narciso e sua obsessão pela imagem que, mais comumente, é lida como amor por si próprio.²⁶ Não é à toa que Agamben (2007a, p. 148) diz que o espelho de Narciso alude à imaginação “onde mora o fantasma que é o verdadeiro objeto de amor” e que tanto a figura de Narciso quanto a de Pigmalião

aludem de modo exemplar ao caráter fantasmático de um processo que está voltado essencialmente para o obsessivo galanteio de uma imagem, segundo um esquema psicológico através do qual todo autêntico enamoramento é sempre um ‘amar por sombra’ ou ‘por figura’, toda intenção erótica profunda está sempre voltada, idolatricamente, para uma *ymage*. [grifos do autor]

Mas, o jogo de espelhos não para por aí. Com relação à contracapa, é interessante observar que, entre tantos quadros representados na pintura de Velásquez, Aguiar tenha imprimido “Pigmalião e Galateia” justamente naquele que quadro não é, e sim espelho. Foucault (2003, p. 8), na detalhada leitura que faz de “As meninas” diz se tratar de um espelho que oferece o “encantamento do duplo”, e que “de todas as representações que o quadro representa, ele é a única visível; mas ninguém o olha”.

De fato, no quadro de Velásquez ninguém olha para o espelho, mas no de Aguiar todos nós olhamos porque é dele o mais alto lugar discursivo. Se no quadro de Pigmalião, produzido tantos anos depois, “As meninas”, enquanto conjunto de

²⁵ Segundo Moser (1999, p. 40-41), “é secundário um fenômeno que se repete de maneira mais fraca e muitas vezes deformada, tardio no tempo em relação a um primeiro aparecimento”, ou ainda, a secundariedade designa “um modo de produção cultural que trabalha a partir de um pré-construído cultural, a partir de materiais previamente dados, que já tem um estatuto cultural”.

²⁶ “Estamos tão acostumados com a interpretação que a psicologia moderna deu a respeito do mito de Narciso, quando se define como narcisismo o fechar-se e o retrair-se da libido no eu, que acabamos esquecendo que, afinal de contas, no mito o jovem não está enamorado diretamente de si, mas da própria imagem refletida na água, e que ele toma por uma criatura real” (AGAMBEN, 2007a, p. 147).

personagens do passado, está a observá-lo; agora, no quadro de Velásquez, “Pigmalião e Galateia”, enquanto passado mítico e obra futura, passa a ocupar dois lugares: o do quadro-espelho ao fundo e o do modelo à frente, cuja visibilidade se projeta como reflexo:

Em pé ao lado de sua tela, a atenção toda absorvida pelo seu modelo, o pintor não pode ver esse espelho que brilha suavemente atrás dele. As outras personagens do quadro estão, na maioria, voltadas também elas para o que se deve passar à frente — para a clara invisibilidade que margeia a tela, para esse átrio de luz, onde seus olhares têm para ver aqueles que os vêem, e não para essa cavidade sombria pela qual se fecha o quarto onde estão representadas. (FOUCAULT, 2003, p. 8-9, grifos meus)

Deste átrio de luz, também “Pigmalião e Galateia” olha “As meninas”, melhor ainda, olha aquilo que lhe olha com um misto de prazer e atenção. De certa forma, essa dupla operação, que ao ver o outro vê-se a si próprio, é o princípio fundador do ato de leitura e, em especial do romance, pois, segundo Piglia, “a leitura do romance é um espelho do que a vida deve ser” (2006, p. 136). Entretanto, nesse espelhamento o reflexo nunca pode se dar como o original: é para o que Deleuze (2007) chama a atenção ao mencionar a “figura improvável” como aquela deformada e também Foucault quando observa que, na pintura holandesa, os espelhos reduplicam de forma modificada a representação primeira. Sendo assim, por que Aguiar apresenta neste reflexo o quadro de Gérôme à perfeição, ou melhor, tal qual é?

Pode-se inferir, com Foucault (2003, p. 9-10) que, neste caso, “o espelho nada diz do que já foi dito”, pois

restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar. Mas essa invisibilidade que ele supera não é a do oculto: não contorna o obstáculo, não desvia a perspectiva, endereça-se ao que é invisível ao mesmo tempo pela estrutura do quadro e por sua existência como pintura.

Portanto, o que Aguiar coloca diante de todos os olhares que o estão fixando é menos o quadro “Pigmalião e Galatéia” do que o tempo-espaço marcado pelos rastros da história mítica. Assim, Pigmalião e Galatéia fixa-se como presença ausente atravessando “As meninas” que, por sua vez, também atravessa “Pigmalião e Galatéia”, o quadro. Desse modo, o espelhamento de Aguiar, como em Velásquez, promove uma “metátese da visibilidade que incide ao mesmo tempo sobre o espaço

representado no quadro e sua natureza de representação” (FOUCAULT, 2003, p. 10) e, como em Gérôme, mostra que a criação – ou a representação – é o objeto de desejo erótico por excelência do criador e do observador, neste caso o leitor.

Nesse refletir-se de espelho em espelho, o que se tem é a presença de fantasmas de objetos ausentes, produtos da imaginação criadora que especula acerca do ser. Por isso, é possível dizer junto com Agamben (2007a, p. 145) que essa especulação é que move o processo cognoscitivo, pois “conhecer equivale a curvar-se sobre um espelho onde o mundo se reflete, um espiar imagens reverberadas de esfera em esfera”.

Dessa maneira, a construção visual alcança também os sentidos propostos pela obra escrita que, mais do que a história linear que apresenta, busca discutir a obsessiva relação entre a obra e o autor, entre real e ficção, a partir do jogo de espelhamento e da fusão tempo-espço: “as paredes e colunas do café são espelhadas. E foi através desses espelhos, que refletem uns aos outros, que minha observação se deu, bastante discreta e oblíqua” (SANT’ANNA, 1997, p 10). Na obra escrita, a história multifacetada já é indiciada quando, no início, o narrador vê a si, o pintor e a modelo refletidos no jogo de espelhos. Os deslizamentos são cortados por uma única constante que, como nas obras pictóricas, é a paixão obsessiva do narrador pela modelo manca, ou melhor, pela imagem que constrói dessa modelo manca, imagem essa que não se dissolve mesmo quando todas as circunstâncias levam a crer que ela participa da armação e que também o enganou. Assim, o crime de estupro da modelo/imagem é a tentativa de posse de um objeto ideal e para sempre inapreensível em sua materialidade.

Ademais, inseridos no enredo há ainda longos discursos de crítica teatral, nos quais o narrador discute especificidades das peças a que assiste e, mesmo aí, observam-se correspondências entre o que critica e a realidade. De modo que, há um amalgamento de diferentes tempo-espços onde nada é fixo e tudo é representação, ou representação da representação e, assim, sucessivamente como o *mise em abyme* praticado por Aguiar na ilustração. Segundo Deleuze (1988, p. 35), neste “teatro da representação”

experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros

e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como ‘potência terrível’. [grifos do autor]

Portanto, as duas narrativas – textual e visual – caminham juntas, mas independentes, na construção de seus próprios sentidos que são potencializados por uma leitura que consegue cruzá-las ao apontar a fragilidade e a dissolução das fronteiras entre tempo-espço e a crise da autoria num momento de saturação cultural, no qual a representação não mais se distingue do real que, se ainda existe, existe espectralmente.

Nessa ordem de ideias, observo que, se Agamben vê um caráter fantasmático em toda idolatria pela imagem – como representação de algo que não está lá – uma vez que nesta relação se dissolvem os limites entre subjetivo e objetivo, corpóreo e incorpóreo, desejo e objeto, também Derrida, via Freud-Marx, fala desse sujeito espectral que existe enquanto presença ausente, ou seja, presença fortalecida pela falta. Assim, se no fantasma pulsa essa força motivadora de uma entrega a algo para sempre inapreensível na imagem – o amor, o sentido, a verdade – o mesmo pode se dizer com relação ao crime como um acontecimento que nunca pode ser capturado em sua materialidade, apenas em seus indícios, hipóteses, enigmas ou testemunhos: pistas ou rastros espectrais de um ausente-presente.

Portanto, a ilustração de Aguiar é produto criminoso que só pode ser apreendido pelos rastros espectrais perseguidos no processo de desconstrução e reconstrução realizado pelo seu autor, processo esse que corre paralelo ao de Sérgio Sant’Anna. Nesse sentido, a obra-capa participaria da lógica do suplemento, ou seja, acrescenta-se como significante que supre uma falta ou ocupa, temporariamente, o lugar da obra escrita (DERRIDA, 1971). Mas, nessa relação suplementar que envolve a não-identidade, a não-propriedade, a capa acaba produzindo um excesso: a partir da desconstrução das obras pictoriais, do jogo de significados, Aguiar delata o que foi estruturalmente dissimulado no texto de Sant’Anna retornando, assim, ao que apontamos no início sobre a leitura crítica como crime (PIGLIA, 2006) – ou profanação para lembrar Agamben²⁷ – realizado contra o texto primeiro, verbal:

²⁷ Baseando-me na ideia romântica de obra como produto sagrado, poderia, talvez, ler nesse “crime” uma profanação de algo que é reservado ao seu criador. Aí, ao traduzi-la e, com isso, inseminá-la com

Uma iluminação crítica que equivalia à arte, se é que não a superava, de modo que cabia e cabe a indagação: (...) Não poderá uma peça crítica tornar-se uma obra de criação tão suspeita e arbitrária quanto “A modelo”, de Vitorio Brancatti? (SANT’ANNA, 1997, p. 97)

Creio que sim, por isso minha expectativa é chamar a atenção para uma arte que, até pouco tempo, não era tão evidenciada e, por vezes, até negligenciada pelo próprio leitor. A capa já foi um elemento marginal que vivia à sombra da centralidade do texto escrito. O que Aguiar faz com a excelência da sua arte é, portanto, reposicionar o lugar desse discurso, antes emudecido, fazendo que ele fale com – e não apenas do – texto verbal. E faz isso através de uma “leitura estratégica” (PIGLIA, 2001), ou seja, que permite criar um espaço propício à decifração dos enigmas textuais, sejam eles verbais ou visuais, construindo sua própria ficção.²⁸

Não há que se duvidar que sobre o ilustrador recaia uma grande exigência do mercado editorial, afinal para os consumidores que não (a) leem, paradoxalmente, a capa de um livro é mais importante do que o texto escrito. Apesar disso, Aguiar comprova que esse trabalho pode ser um processo de experimentação e arte que destoa da tendência dominante das repetições estereotipadas e, genialmente, nos faz pensar sobre essas repetições tornando-as objeto de representação na colagem em *mise em abyme*. Sendo assim, Aguiar faz com que “coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença”, pois “a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística” (DELEUZE, 1988, p. 16; 69).

Por tudo isso, Aguiar se erige como detetive e criminoso da obra *Um crime delicado* ao planejar e executar seu “delicado crime da capa”. Podemos associá-lo ao mordomo, ou seja, àquele que está sempre à frente para abrir as portas ao visitante, pretendo “policia da literatura” e que, se não é o criminoso pelo menos é cúmplice dele. E isso tornaria Aguiar culpado das acusações dos crimes a que foi submetido ao longo da análise.

novos significados, Aguiar estaria restituindo-a ao uso profano, segundo as considerações de Agamben (2007b).

²⁸ “La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar” (PIGLIA, 2001, p. 14).

Entretanto, vale lembrar que, embora as ilustrações para capas de livros não tenham que, necessariamente, traduzir a obra escrita, não há dúvida de que a ilustração de *Um crime delicado*, pelos pontos de cruzamento com o texto verbal, esteja muito próxima de uma tradução (que prefiro chamar transcrição pela ideia de movimento e cruzamento contida no prefixo *trans*).

Nesse sentido, é importante retomar o mito da torre de Babel lembrado por Derrida (2002a) para (junto com Benjamin) pensar a tradução e, mais especificamente, a impossibilidade de traduzir totalmente um significado, dada sua essencial incompletude e instabilidade, que faz com que todo ato tradutório institua uma dívida que não se pode quitar e que é, ela mesma, a mola propulsora de novas traduções.²⁹ Diz Derrida (2002a, p. 27) que o tradutor tem uma

missão à qual se está (sempre pelo outro) destinado: o engajamento, o dever, a dívida, a responsabilidade. O que já está em jogo é uma lei, de uma injunção à qual o tradutor deve responder. Ele deve quitar-se também, e de qualquer coisa que implique talvez uma falha, uma queda, uma falta, até mesmo um crime. [grifo do autor]

Mais adiante, no entanto, Derrida mostra que todo original exige a tradução por conter em sua estrutura demanda e desejo e, como sabemos desde Freud, o desejo se dá sempre por uma falta. Consequentemente, o original – como tentativa sempre fracassada de apreensão do indizível que só pode existir enquanto falta – também se torna endividado para com o tradutor, uma vez que tal crime já estava previsto na sua forma:

Se o tradutor não restitui nem copia um original, é que este sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ele aí completar-se-á engrandecendo-se. Ora, é necessário que o crescimento, e é nisso que a lógica “seminal” deve ter-se imposto a Benjamin, não dê lugar a qualquer forma em qualquer direção. O crescimento deve concluir, preencher, completar (Ergänzung é aqui a palavra a mais freqüente). E se o original chama um complemento, é que na origem ele não estava lá sem falta, pleno, completo, total, idêntico a si. Desde a origem do original a traduzir, existe queda e exílio. O tradutor deve resgatar (erlösen), absolver, resolver, tratando de absolver-se a si mesmo de sua própria dívida, que é, no fundo, a mesma – e sem fundo. (DERRIDA, 2002a, p.46-47).

²⁹ Mesmo sabendo que a tradução difere da transcrição porque aquela substitui o texto original que não pode ser compreendido pelo leitor, ainda assim leio a capa pelo viés da tradução porque ela ocupa o lugar de uma leitura que pode nunca vir a ser feita.

Compreendo, então, que é sempre a partir do crime que a obra pode se recriar e sobreviver ao tempo ou, neste caso, aos novos suportes que, na contemporaneidade, demandam todo tipo de releituras, transcrições e reproduções. Sendo assim, é possível dizer que Aguiar, tendo sido completamente seduzido pelo texto original e encontrado defesa em Derrida que o vê como devedor sim, mas também como colaborador de sentidos para com o texto de Sérgio Sant'Anna, oscila numa posição indecível que me obriga a concluir esse inquérito absolvendo-o das acusações.

Agora, voltando então ao meu caso particular – o narrador Antonio Martins –, o fato de compreender que o crime é algo previsto na estrutura seria o bastante para haver o perdão? Penso que, previsto na estrutura, o crime, nela mesma, se dilui e se naturaliza a ponto de em nome dela – do funcionamento da estrutura – ser desinvestido de sua propriedade de atentar contra ela, de modo a tornar-se perdoável, ou seja, não necessitar mais do perdão. Sendo assim, o perdão na esfera pública não existe ou existe como outra coisa.

Mas (e não sei como dizer com clareza) o movimento de deslocamento da esfera privada para a pública, para nela encontrar o perdão que não é perdão, é fundamental para que o perdão imperdoável da intimidade possa manter-se como promessa de um vir a ser que, mesmo não vindo, exista como potência criadora (ou de salvação).³⁰

Então, saber que não há perdão para o que considero imperdoável em Antonio Martins é justamente o que prova que somente para ele pode haver perdão e isso me obriga a tentar reconstruir a esfera da intimidade procurando razões ou desrazões para o que considero seu crime, não necessariamente para perdoá-lo – porque afinal isso não cabe a mim – mas para manter acesa a possibilidade de perdão. Perdão para mim e para ele, porque somente esse para além – essa potência de – poderia salvar o melhor de nós: nosso ser ético. E o que procuro não está na sintaxe elaborada, não está no que ele diz, está de algum modo diluído no relato, na forma do relato (como não-palavra ou como meia-palavra para lembrar Aira) naquilo que margeia o seu

³⁰ Vejo essa ideia mais ou menos desenhada na oração do Pai-Nosso: Pai/Deus perdoai a nós como nós perdoamos aos outros.

segredo, que é o segredo do texto, do qual somente poderei me aproximar com respeito, ou seja, sabendo de antemão que por mais próximo que chegue nunca poderei tocá-lo de fato.

A crítica torturada

Decifra-te
Que já devoro
-me

Para me reaproximar desse narrador, é fundamental me deter na sua qualidade de narrador crítico e pensar como esse exercício, seja no âmbito comportamental ou no profissional, colabora para sua liquidez. É significativo mencionar que os textos de crítica às peças teatrais, destinados ao jornal, – uma montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues³¹, outra inspirada na obra de Proust, além é claro, da crítica que faz ao quadro fictício “A modelo”, de Vitório Brancatti, e à peça “Folhas de Outono” – estão inseridos no enredo e se misturam à interpretação dos acontecimentos da sua vida pessoal. Assim, por meio de sua posição frente às obras, ou do modo como vivencia a profissão, deflagram-se aspectos da personalidade de Antônio reveladores de um exercício crítico destituído de neutralidade e absolutamente pessoal e parcial. Obviamente, toda crítica é parcial e pessoal, mas isso se potencializa em Antônio Martins que utiliza a profissão em benefício próprio, por exemplo, quando se aproveita da posição de crítico para sair com a atriz Maria Luísa e, depois do fracasso sexual, escreve uma crítica favorável à peça e à atuação medíocre da atriz para “incentivar com meus elogios o silêncio de Maria Luísa sobre a noite anterior” (SANT’ANNA, 1997, p. 75).

Porém, o mais interessante nessas correspondências entre a crítica das peças e a vida do narrador é o fato de que todo o relato funciona também como crítica

³¹ “Desnecessário discorrer em profundidade a respeito de Nelson Rodrigues e sua peça *Vestido de Noiva*, que ao estrear no Rio, em 1943, sob a direção de Ziembinski, estremeceu os alicerces (...) É notório que a obra de Nelson, tendo sido ele o único grande dramaturgo nacional, vem sofrendo montagens de todos os tipos através dos tempos no país” (SANT’ANNA, 1997, p. 66). A citação é interessante porque demonstra como a realidade é incorporada pela ficção de Sérgio Sant’Anna, misturando-se a ela.

antecipada dos procedimentos autorais que utiliza na própria construção e que remetem à tradição literária. Isso ocorre exemplarmente quando, ao fazer uma análise da adaptação de Proust, sua crítica pode ser lida como antecipação do que se passará ao final da leitura de seu relato: “ao diluir, a pretexto de uma subversão de entronizados valores literários, o foco narrativo do autor, o que se perdeu, em muitos sentidos, foi o tempo” (SANT’ANNA, 1997, p. 82). Nota-se, nessa inundação de escritura-leitura, diferentes construções onde tudo é representação, ou, como diria Deleuze (1988, p. 35), um “teatro da representação” com “uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens”.

Na construção flutuante é bem possível que o leitor embarque numa leitura também flutuante que não o leve a lugar algum, por isso não se pode esquecer que todo o relato do narrador, seja sobre os acontecimentos pessoais ou sobre as peças que critica, tem um objetivo específico: juntar pistas (ou escondê-las?) para desqualificar-se como criminoso. Antonio Martins procede, então, como investigador e advogado de si mesmo em busca de argumentos que lhe confirmem o *status* de vítima do complô armado por Vitório Brancatti, a outra ponta do triângulo amoroso junto com ele e a modelo Inês. Claro que isso não significa que ele é culpado, porém me parece que essas duas funções – investigar e advogar a/para si mesmo – podem resultar em uma defesa bastante subjetiva e suspeita. Assim, para conseguir o efeito-vítima, o narrador não abrirá mão de um discurso retórico cheio de idas e vindas, racionalizações filosofantes, demonstração acintosa de erudição, enfim, de todos os recursos disponíveis para conseguir eficácia persuasiva.

O resultado desse trabalho narrativo se dissolve em duas leituras possíveis: a daqueles que acreditam na sua sinceridade e outra dos que desconfiam firmemente dela, entretanto, em ambas, ficará registrado o potencial irônico de suas reflexões e a impossibilidade de uma palavra conclusiva sobre o ocorrido. Isso porque o discurso narrativo, apesar de extremamente analítico, é marcado por “pontos cegos” potencializados por forte carga de egocentrismo, traços obsessivos, resíduos machadianos, além de momentos de amnésia alcoólica ou produzida por excesso de soníferos, colaborando para que todos os envolvidos atuem em posições flutuantes e possuam aparência mutante de vítimas, suspeitos, testemunhas e criminosos. Essa

instabilidade colabora para que o enigma não se resolva para o leitor que, por sua vez, também não é incitado a decifrar nada, a não ser participar como espectador/ouvinte/cúmplice do relato de Antônio.

A ausência de chamamento à interpretação – embora o leitor seja um interlocutor a quem o narrador se dirige explicitamente como fazem os narradores machadianos – é algo bastante inquietante em *Um crime delicado*. Sendo o narrador um crítico, ele se antecipa explicando os acontecimentos/procedimentos em seu próprio relato, fazendo com que pouca coisa sobre para o leitor desvendar. Assim, se o leitor é um crítico de literatura, por exemplo, certamente se frustrará sem saber que leitura crítica deve fazer de um livro que já apresenta sua explicação pronta, ou que desvenda a si próprio no processo mesmo de sua feitura. Confesso que isso ocorreu comigo em momentos como quando Antonio Martins narrou que durante o episódio sexual com Inês brotou “de sua orelha uma gota de sangue – causada, sem dúvida, pelo atrito com o brinco, quando Inês agarrara-se a meu corpo –, sorvia-a sem hesitação” (SANT’ANNA, 1997, p. 102). Esse trecho fez-me antever uma possível relação vampiresca entre o crítico e a obra de arte, no entanto essa pretensa “iluminação crítica” o narrador forneceu ele mesmo logo adiante: “Para rematar a comédia, um jornal estampou uma caricatura minha com dentes de vampiro” (Idem, p. 124), frustrando, assim, minha expectativa de desvendar os segredos da obra. Explico melhor: minha leitura final já estava prevista e, além de ser antecipada na dele, foi adiada para pouco mais de vinte páginas numa espécie de troça que me fez parecer a mim mesma ingênua e numa posição inferior diante do narrador e, por que não dizer, do autor³². Ou seja, aquilo que se armava como intriga detetivesca – o *fair play* que convida o leitor a participar da detecção – mostrou-se de outro engodo e, nesse sentido, ele é ainda mais machadiano: com uma crítica pronta a si mesmo pode ser lido dentro do gênero “crítica literária” e colocado ao lado da sua tradição.

Penso que essa proposta reflete uma espécie de ódio-amoroso na relação do narrador e do autor para com a crítica e a arte de modo geral, sentimento que se

³² Não se pode esquecer que por trás do discurso do narrador, há também o discurso de um autor que se representa, principalmente, no modo como reage à sua criação: “A reação ativa do autor se manifesta na estrutura, que ela mesma condiciona, de uma visão ativa do herói percebido como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo de sua revelação, na estrutura de entonação e na escolha das unidades significantes da obra” (BAKHTIN, 2000, p. 28).

alimenta do constante questionamento acerca do risco presente na sua neutralidade fundadora e/ou da falta de seriedade para com ela. Sabe-se, por diversas entrevistas, que Sérgio Sant'Anna não acredita na crítica brasileira veiculada pelos jornais e se ressentido com ela, então, nesse diálogo no qual se mistura com o narrador, pode denunciar a fragilidade da crítica, da literatura e da própria realidade. É claro que a crítica, a literatura e a realidade, ainda assim, resistem e permanecem, porém, não se pode negar a sua fluidificação, uma vez que não há embate ideológico com o intuito de endossar ou contestar seus valores, mas uma deriva especulativa promovida por essa postura ambivalente que não pretende se resolver. Sendo assim, trata-se de uma obra que, estando lida, nos expulsa para fora dela, mas, uma vez fora, nos vemos totalmente mergulhados nela e nas questões que flutuam neste espaço escritural: a posição do intelectual e sua imagem pública, as teorias de consumo no capitalismo, o fetichismo da arte mercadológica, entre outras questões.

Desse modo, pode-se ter a impressão de que sua própria leitura lhe é o bastante, que se trataria de uma espécie de narrador do “realismo formal”, blindado à crítica e que tudo sabe e abarca. No entanto, todo seu conhecimento é destituído de valor numa vivência que, mantida como processo, não sabe a validade do seu próprio saber. Essa ideia pode ser esclarecida no fragmento abaixo:

Sou *crítico*, tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos a serem aqui narrados, me faz rir por todas as conotações da palavra. Mas foi justamente por essa ambigüidade que quis definir-me assim, já que poderia ter esclarecido, desde logo, que sou um crítico profissional de teatro, como muita gente sabe pela notoriedade que adquiri – não principalmente porque escrevi para os jornais, mas pelo que os jornais acabaram publicando sobre mim. Mas a profissão talvez explique muitas coisas em meu comportamento e na minha forma de viver, em minha personalidade, enfim, embora eu não saiba dizer se foi essa personalidade que me conduziu naturalmente à crítica, ou se foi o exercício desta que terminou por contaminar meu comportamento e minha personalidade (SANT'ANNA, 1997, p. 17; grifo do autor)

Como se observa, há uma contaminação entre o sujeito privado e público em Antônio, ou seja, o vivente particular que se reporta apenas à sua intimidade e aquele que se dá a conhecer pelo que representa na esfera social. Uma vez contaminados, um ajuizamento acerca do valor da experiência crítica se dissolve, ainda mais porque, sendo a crítica sua profissão, submete-se a ela pelo valor de troca e não pelos valores

que a crítica representa ou deveria representar. Isso é reforçado pela notoriedade alcançada com as publicações sensacionalistas ao seu respeito, isto é, pelo delito cometido cuja violência dilui as fronteiras entre o sujeito privado e público, transformando, inclusive, o próprio estatuto da violência, como mencionei anteriormente.

Mas, o que me interessa agora é que, como crítico por formação, o narrador tem um amplo conhecimento da cultura e da arte e, como crítico profissional, deve cumprir certas exigências que nem sempre podem agradá-lo, obedecendo a princípios muitas vezes até “subterrâneos”, para parafrasear o narrador. E é nesse ponto que procuro ler as interferências machadianas no discurso de Antônio Martins.

É comum encontrar, em críticas e pesquisas acadêmicas sobre *Um crime delicado*, referências à ligação entre a modelo manca e a namoradinha coxa de Brás Cubas, ou do enigma de Capitu desdobrado na traição de Inês³³, ou ainda, da semelhança que se instaura na defesa de si a que os narradores Antônio e Bentinho se empenham. Esses elementos são lidos como intertextualidades, apropriações ou pela chave da paródia, entretanto, minha leitura, obedecendo à lógica da liquidez, é outra: leio essas aparições como fantasmagorias, das quais o narrador crítico não consegue se desvencilhar porque estão e não estão; são visitantes, mas não convidados; participam do mundo líquido porque são por constituição liquefeitos: não podem ficar apenas lá, estão lá e aqui, temporal e espacialmente.

Mais do que uma série de remetimentos possíveis entre *Um crime delicado* e os dois livros mais famosos de Machado de Assis, *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o que chama minha atenção é uma sutil semelhança com relação ao discurso: a perspectiva racionalizante que se mistura à idealização e passionalidade com que a situação amorosa é encarada. Assim, a meu ver, esse discurso auto-reflexivo e dialogal, pois que chama a presença do leitor, mascara o autoritarismo do narrador Antônio Martins que possui a “visão distorcida do mundo, arrogância dogmática, a necessidade de adulação, a compulsão por estar nas alavancas de comando, e desprezo pela lei” (LEVI apud PINHEIRO, 1991, p. 52), o que até poderia

³³ Essa é uma informação com ares de fofoca, mas há uma investigação em torno de um caso extraconjugal entre Machado de Assis e uma atriz de teatro chamada Inês Gomes, segundo Magalhães Jr. (1955).

aproximá-lo de uma leitura acerca da postura dos narradores Bento Santiago e Brás Cubas. Todavia, é necessário frisar que, apesar de próximos pela “volubilidade” que os caracteriza, Antônio Martins não “abraça o mundo em sua extensão” ou “transcende a psicologia individual, com sua parte de contingência, para tornar-se uma forma literária que não sofre exceções, bem como uma visão de mundo”, segundo as palavras de Schwarz (1989, p. 121) acerca de Brás Cubas. Não, Antônio Martins – graças a Sérgio Sant’Anna – é mais modesto.

Ainda assim, se o intertexto é inegável, conceitos como paródia, pastiche, apropriação não parecem se adequar à relação entre textos, pois esses resíduos machadianos já estão tão plenamente misturados espectralmente ao discurso de Antonio que não se pode dizer com firmeza que se trata de um resgate intencional ou, simplesmente, que haja o firme propósito de armar uma arena discursiva entre ambos narradores/autores, para que algo “se resolva” entre eles. Na verdade, é justamente o oposto: há sempre a impressão de que a aproximação com Machado de Assis torna ingênua a leitura da crítica, uma leitura que já estaria prevista e programada pelo autor, porém sobre a qual o narrador Antônio Martins, a princípio, não autoriza reconhecer em seu relato, constituindo, portanto, um objeto desviante do olhar crítico.

É seguindo essa ideia que busco situar dentro da tradição literária esse narrador que, na posição de crítico profissional, está escrevendo sua própria obra para submetê-la à apreciação do juiz, dos leitores e também da crítica:

E para escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a, e o que existencialmente a circundou, em todas as suas contradições, truques, ambigüidades e *divergências*, jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria e pequena obra. Que por ela tentem avaliar melhor a de Brancatti – e conseqüentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional, e ousar dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares. (SANT’ANNA, 1997, p. 132; grifo do autor)

Não é necessário dizer que, estando envolvido profissionalmente com a crítica de arte e os valores acadêmicos, Antônio Martins conhece o cânone literário brasileiro e o modelo europeu no qual se sustenta, e isso faz dele leitor não apenas de Machado de Assis, mas, principalmente, da crítica sobre esse autor, assim como da intelectualidade brasileira na qual apenas esbarrei no início do capítulo. Creio que é

justamente essa crítica fundadora de um discurso de autoridade que, mais do que a influência patrilinear machadiana, está inscrita no discurso do narrador-autor. Em outras palavras, parto do pressuposto de que quando a crítica elege Machado de Assis como ícone da literatura brasileira acaba transformando seu discurso num discurso de autoridade. Porém, esse discurso de autoridade machadiano é potencializado quando repetido massivamente pelo discurso de autoridade da crítica que, somado ao fato de que essa mesma crítica cala outros inúmeros autores que têm seus nomes soterrados sob o peso do nome de Machado de Assis, o discurso que era de autoridade acaba por se transformar num discurso autoritário.

Para Reis (1992, p. 69) a literatura, de forma geral, sempre “se prestou a consolidar a hegemonia das elites letradas” e como “ideologia, tem ocultado e reforçado a divisão social, inclinando-se a transformar o discurso de uma classe em discurso de toda uma sociedade”. Nesse sentido, a canonização obedece a uma hierarquia e, a meu ver, não deixa de construir-se como ficção para si mesma. É assim que leio o “machadismo” como culto a que Sérgio Sant’Anna se referiu.

Evidentemente, o autoritarismo que reconheço, junto com Sérgio Sant’Anna, no discurso da crítica machadiana, nasce do uso que ela faz dele atribuindo-lhe valor e exemplaridade absolutos, o que, de certa forma, é responsável pelo poder coercivo, opressor e repressor desse discurso entre seus herdeiros.³⁴ O discurso da arte em si não é (ou nem sempre é, pois já não tenho mais nenhuma certeza quanto a isso) autoritário, mas dentro do discurso da crítica, que instala nele o “efeito de verdade”, suprimindo a heterogeneidade em favor da identidade, torna-se semelhante a ela.³⁵ Tratar-se-ia, portanto, de algo semelhante ao “autoritarismo socialmente implantado”, pois nesta “microcena”, que expõe o que se passa no meio artístico e também acadêmico, repete-se a “estrutura tradicional de dominação e poder” por meio da “violência doce” que dissimula a repressão da palavra do outro (PINHEIRO, 1991, p.

³⁴ É importante lembrar que no governo Vargas, Machado de Assis era apresentado como exemplo de superação, o que colaborava com ideário de um governo de possibilidades concretas de ascensão social.

³⁵ Las figuras del discurso autoritario constituyen un repertorio fijo, hipercodificado, y cada una de las dimensiones que se cruzan tiene un sentido determinado previamente y que no debe ser alterado. En la ausencia de ambigüedad de su figuración está la eficacia formal e ideológica del discurso autoritario. (SARLO, 1991, p. 33)

47). A crítica, portanto, reinscreve, silenciosamente, os binarismos que sustentam a estrutura hierárquica na qual um termo comanda o outro do “alto” (DERRIDA, 2001).

Seguindo essa suposição, Antônio Martins, como crítico profissional e aspirante a escritor, possui, mesmo sem saber, um trauma que é efeito e causa de sua liquidez: efeito porque a infixidez, instabilidade e transitoriedade do sujeito liquefeito o impossibilitam de construir uma identidade que estabeleça limites, inclusive entre passado, presente e futuro, sendo por isso obrigado a imiscuir-se continuamente à palavra do Outro. E causa, justamente porque liquidificar-se é a única maneira de conviver com a dor do trauma e simplesmente continuar escrevendo/vivendo.

Remeto-me ao trauma no sentido etimológico de “lesão” causada por agente externo, mas essa é uma lesão psíquica resultado de anos de submissão ao autoritarismo do Outro, que emerge sintomaticamente na produção literária de Antônio Martins e/ou Sérgio Sant’Anna. Por isso, não consigo ver o intertexto machadiano como paródia em *Um crime delicado*, porque ele não está lá para ser posto em cheque, para ser exaltado ou questionado, nada precisa ser “resolvido entre eles”: está lá simplesmente porque não poderia ser diferente. Ademais, a fala de Sérgio Sant’Anna autoriza-me a dizer isso quando fala que leu, resenhou e colocou Machado nas nuvens, mas que é preciso olhar para o Dalton Trevisan porque “*Ele está aí, vamos aproveitar*” (grifos meus). Penso que, se o autor já não vê Machado por aqui é, justamente, porque ele já está totalmente interiorizado em sua memória traumática, apesar de ter tentado despachá-lo para as “nuvens”.

Essa “ferida na memória” manifesta-se, principalmente, naquilo que o narrador não se lembra e que por isso não pode esquecer (SELIGMANN-SILVA, 2000): a amnésia alcoólica ou os longos períodos sob o efeito de soníferos colocam-no frente ao que é indizível e estimulam a tentativa de refazer um percurso para além do campo simbólico: “Se alguma realidade busco atingir é aquela outra maior, oculta sob uma camada de disfarces, ou, no caso, talvez fosse melhor dizer, de tinta” (SANT’ANNA, 1997, p. 98). Por isso, é difícil explicar o que no livro se apresenta como resíduo machadiano: as imagens que selecionei (a perna manca de Inês, o triângulo amoroso), pelo grau de transparência, desnaturalizam-se. O “efeito machadiano” é algo perceptível apenas na leitura, mas logo desvanece, como se uma ou outra palavra ou expressão museificada de Machado de Assis se misturasse às palavras e expressões do

narrador de modo tão instantâneo e diluído que fosse apenas captada por um átimo de segundo, assombrando o instante fugaz da primeira interpretação.³⁶ É mais ou menos assim que entendo a fantasmagoria machadiana na obra: ligada ao trauma de uma imposição autoritária que, ao modo da imagem persistente do biombo, (re)vela-se na memória narrativa, como um enigma que se mescla ao cotidiano até para o próprio narrador: “Pisei a calçada e nenhum sinal de Inês. Cheguei a admitir a hipótese de perambular pelo largo do Machado, área que não me agrada, como já disse, mas me lembrei que a estação possuía uma outra entrada pela rua do Catete” (SANT’ANNA, 1997, p. 40; grifos meus).

Essa presença ausente da memória mais do que protegê-lo do trauma, protege o trauma daquilo que Derrida (2001b) chama de “pulsão arquiviolítica”³⁷, ou seja, da condição mesma do arquivo de arruinar sua própria memória. Isso significa que, mantendo sua indizibilidade, o arquivo não o contém plenamente e, por isso, não pode apagá-lo:

Escrever. Fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, olhares, visões reais ou subjetivas, eis, possivelmente, como se deveria escrever sobre um encontro em que se ficou bêbado [...] (SANT’ANNA, 1997, p. 23).

Pois a seqüência de atos que eu narrara para mim mesmo fora produzida por uma memória prejudicada, deixando vazios que possivelmente encobriam algum ato que minha mente não ousava trazer à tona (SANT’ANNA, 1997, p. 38)

Por isso, não concordo com Cardoso (2009) quando diz que o trauma é algo *enquistado* que “com o tempo não se dilui, não se suaviza”. Creio que a imagem de quisto oferecida pela autora, por se tratar de um tumor de conteúdo líquido ou semilíquido, pode até se ajustar à ideia de trauma, mas é necessário explicar que o trauma não se encontra em um lugar, mas se encontra totalmente diluído na vida e no discurso do indivíduo traumatizado, daí sua total onipresença espaço-temporal. Isso

³⁶ Pode parecer exagero, mas como o rodapé autoriza desvios e sobras, posso dizer que as iniciais do nome de Machado de Assis aparecem invertidas no nome do crítico Antonio Martins como a criar a ilusão de espelhamento. Acho importante mencionar isso já que, no decorrer da pesquisa, a questão do nome ganhará fôlego maior na leitura de *Amuleto*.

³⁷ Para Derrida (2001b, p. 21, grifos do autor) a pulsão arquiviolítica trabalha para *destruir o arquivo: com a condição de apagar* mas também *com vistas a apagar* seus “próprios” traços – que já não podem desde então serem chamados “próprios”. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente.

explicaria o instantâneo, o contínuo, as somatizações e despersonalizações, a impotência, a fragilidade, a substituição e repetição encontradas na obra.

Nesse momento, estou pensando na repetição, ou seja, na forma como o narrador lida com essa situação traumática por meio da reprodução daquilo a que foi submetido, ou seja, pelo que imagino ser uma violência delicada. Assim, a meu ver, Antonio Martins estaria justamente repetindo o discurso autoritário que o reprime e, dessa maneira, dando continuidade à tradição da violência, pois tendo sido reprimido por um discurso, que chamarei machadista, esse discurso retorna no discurso do narrador/autor como fantasmagoria fazendo com que nós, críticos, tenhamos novamente que repeti-lo para sua própria manutenção.

Nesse sentido, *Um crime delicado* apresenta a maquinaria do sistema de poder ideológico e coercivo da crítica literária que, liquefeito, mistura a opressão do passado à repressão do presente, controlando o narrador em suas experiências de controle. Daí que o ritual de violência seja emblematicamente inscrito sob o signo da “ilusão da posse” e, principalmente, do estupro – mais ainda, do estupro consentido porque é isso que Antônio Martins diz ter ocorrido: um estupro consentido pela modelo, planejado pelo pintor e exibido por ele como mercadoria:

O desvio – e não uso essa palavra casualmente – estético e de outra ordem, porém, se denunciava naquele realismo bruto com que Inês era devassada em sua intimidade, não propriamente por se surpreender o seu sexo numa zona de sombra, mas por invadi-la naquela outra área muito mais recôndita e interdita de um estigma físico, que era a causa de ela estender a perna, expondo então a sua zona de sombra e associando uma coisa à outra. (SANT’ANNA, 1997, p. 89)

Disseminada no jogo dos signos recicláveis do mercado, banalizada pela espetacularização e a valorização sensacionalista do caso, a violência é mantida no centro do palco, mas sem sugestão de dor ou agonia por detrás do efeito-biombo, que “contribuía para velar e tornar mais ‘poética’ a cena” (SANT’ANNA, 1997, p. 89; grifo do autor). Esse procedimento de obliteração através de uma higienização do delito, que se pretende estética, é mantenedor da violência socialmente implantada a que foi exposto Antônio Martins e que, se colabora com sua fluidez, obriga-o também a ela como forma de sobrevivência.

Em outras palavras, Antônio Martins também é vitimizado pelos mecanismos repressores que atuam no momento da escritura, principalmente na forma de um intertexto que insiste como fantasmagoria, a partir da declaração do autor e da produção do narrador. A persistência do trauma, cuja onipresença se deve ao caráter liquefeito e diluído que inunda o arquivo memorial permitindo-lhe estar e não estar presente nele, Antônio Martins responde com a repetição da violência a que foi submetido.

2.2 – A diluição do “eu” nas memórias “dos outros” em *Amuleto*

Porque o insuportável a gente suporta, mas ainda há
aquele além para o qual não se tem palavras
que é onde nasce o riso.

Amuleto (1999), de Roberto Bolaño, apareceu depois. Depois de Sérgio Sant’Anna, depois de Zygmunt Bauman, depois de um pré-projeto de doutorado. E antes da filosofia: de Derrida, de Agamben, de Levinas. Toda filosofia que veio depois foi porque **Amuleto** veio primeiro, obrigando a ela. E veio antes também de seu autor.

Então volto ao que não quis explicar no início: não fui a *Amuleto*, ele veio até mim. Procurava informações sobre Roberto Bolaño e, entre centenas de *links* na internet, o primeiro foi de acesso a esse livrinho em pdf, que devorei mesmo sem saber que sabia o castelhano. E se já pensava em falar sobre liquidez, essa leitura que transitava entre o significado possível e o inacessível foi fundamental para alimentar minha ficção da literatura líquida.

No livro, o discurso monologal da lendária narradora uruguaia Auxilio Lacouture, exilada no México e autointitulada “la madre de la poesía mexicana”, escorre melodiosamente de sua boca desdentada pela louça fria do banheiro da UNAM – Universidade Nacional Autônoma do México, lugar onde esteve presa por duas semanas durante a invasão militar de setembro de 1968, que objetivou reprimir o movimento estudantil.

A história de Auxilio apareceu pela primeira vez n’*Os detetives Selvagens* (1998), de forma que *Amuleto* é parte constituinte de uma “produção em rede”, na qual há algo como *links* de acesso que ligam uma obra à outra, da qual os *Os detetives Selvagens* é o vórtice. As dez páginas originais se multiplicam e pode-se conhecer a vertigem de pensamentos que passa a existir, agora enquanto potência, no livro inaugural. Nesse sentido, *Amuleto* está contido enquanto virtualidade, conformado à forma/fôrma do livro e se fluidifica quando retirados os limites de diagramação, mostrando sua natureza líquida pronta a se remodelar ou escorrer livremente. Pode-se argumentar que essa é a propriedade do signo linguístico, entretanto, aqui, o que se vê é uma narrativa que já nasce com a disposição para a diluição: além da forma em rede, a ênfase dada aos sonhos e delírios abre uma comporta para novos tempo-espacos

dentro de um mesmo espaço-tempo. Portanto, é a espacialidade da obra que primeiro chama a atenção para o aspecto da liquidez.

Amuleto, enquanto expansão celular, se constrói a partir dessa lateralidade e configura-se também como espaço plano, cuja narrativa não aprofunda a “história” conhecida de Auxilio, nem fixa uma marca identitária da personagem ou, ainda, algo que possa torná-la experiência modelar para o leitor: o que a obra traz é um alargamento da sua vivência – real ou imaginária –, criando, assim, novos elementos capazes também de constituírem novos núcleos de narrativas futuras, como é o caso do livro 2666, cuja data-título está prevista na metempsicose da narradora. Isso ocorre à medida que Auxilio desloca-se no tempo e no espaço, ocupando posições transitórias que nos possibilitam conhecer pessoas e eventos. No mais das vezes, a narradora é apenas a possibilidade de discurso das personagens periféricas com as quais se encontra.

É importante sublinhar que se trata de um livro de “memórias inventadas” porque aqui o que não é ficção – o episódio histórico e as personalidades artísticas que são evocadas na trama – se transforma em material ficcional, já que não há um pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008), mas um acordo pautado na liberdade da ficção. Por outro lado, a questão ficcional na obra de Bolaño está em xeque: alguém de fato esteve presa no banheiro feminino. De alguma forma, trata-se de um autobiográfico que pretende dar conta de sujeitos anônimos que nunca poderiam contar sua história.

E é nesse ponto que se esbarra num paradoxo que não passou despercebido à Tununa Mercado (2009, p. 33): “se a ficção goza de um prestígio merecido, o fictício, que emana dela ou a define, dificilmente se liberta do descrédito quando anunciado em voz alta”. Parece que o fictício, associado à mentira ou com o que não é verdade, não teria força para interferir concretamente no real, diferentemente da emergente literatura autobiográfica e de testemunho que dá a ilusão de poder tocar a verdade oficial, pondo-a sob investigação. Entretanto, o fictício em *Amuleto* é uma tentativa de representação do irrepresentável – um real esmagador que “transborda a nossa capacidade de pensar” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 83) – e, assim, respeita essa impossibilidade ao trazê-lo à cena associado à liberdade estética. Portanto, em

oposição à “objetividade” do real³⁸, o fictício ou imaginário em *Amuleto* pode servir como instrumento mediador de uma realidade para além das palavras, mas de natureza diferente porque não pode nem deve ser compreendida completamente para que, em hipótese alguma, se repita novamente. É o fictício, em sua plena poeticidade, o espaço onde se funda uma “ética do mistério” (BADIOU, 2002, p. 38) que, entre o dito e o não-dito, inspira respeito pelo que não se é capaz de abarcar completamente.

Sendo assim, opto por tratar a produção de Bolaño a partir da ideia de literatura líquida, na qual as diferenças entre história e ficção não deixam de existir, porém são desestabilizadas. Ou seja, as diferenças existem, mas extrapolam as oposições binárias dissolvendo mais do que desenhando lugares, sentidos ou identidades fixas de autor, leitor e personagem. O que faz existir um personagem de nome “Belano” é isto: assinalar que há algo diferente da ficção que, no entanto, está (quase) lá também. Ou ainda, que existe uma dimensão da história que é da ordem da ficção.

E para fazer a leitura dessa fluidificação é preciso que o leitor também assuma a fluidez na sua leitura, pois como diz Bolaño em seu *Manifiesto Infrarrealista*: “si el poeta está inmiscuido, el lector tendrá que inmiscuirse”³⁹. Um livro como *Amuleto*, mais do que a leitura da narrativa, que é sempre um narrar ao outro e, portanto, uma busca fora do eu, pede o olhar atento à textualidade, ou seja, ao espaço terceiro onde a mediação chega ao limite, pois parece querer a vida que vibra nas imagens intensas que constrói.

Daí que a pergunta “quem é o eu que fala eu?”⁴⁰, que tanta discussão fomenta na literatura de cunho explicitamente autobiográfico, poderia não representar um problema no caso de um narrador ficcional como é Auxilio. No entanto, essa questão se complica porque em *Amuleto* “las vidas reales conviven con las imaginarias en una mezcla que da mayor o menor consistencia a la persona del autor y produce efectos

³⁸ Há que se dizer que a pretensa objetividade no tratamento do real, essa sim é a maior e mais perigosa das ficções porque o apresenta como verdade única e indiscutível e não como produtora de possíveis.

³⁹ Para ler o Manifesto Infrarrealista, acessar:

<http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>

⁴⁰ Graciela Speranza (2008, p. 8), na mesma direção proposta por Tununa Mercado (2009), comenta que o renascimento do autor, depois de sua morte decretada por Barthes, em 1968, não torna sua delimitação precisa: “La imposibilidad de decidir quién dice ‘yo’ sacude el lector, cómodamente instalado entre los límites reconocibles de la autobiografía y la ficción, abre preguntas sin respuesta y complica el juicio estético y moral. En el tembladeral del pacto engañoso con el lector, el estatuto de verdad del género se tambalea y se revela la naturaleza novelesca de toda escritura del yo”.

contradictorios” (SPERANZA, 2008, p. 9) no campo narrativo. Explico: em grande parte de suas narrativas, Bolaño ficcionaliza a si mesmo em diferentes *alteregos* - em *Amuleto*, *Os detetives Selvagens*, *Estrella Distante*, *El secreto Del Mal*, será Arturo Belano⁴¹ – e essa contínua ficcionalização de si me induz a pensar numa espécie de interdição do eu que encontra anistia somente nos outros, permitindo-se falar apenas por meio de uma complexa combinação de vozes ficcionais, na qual o eu se refrata e se reflete em discursos alheios. Essa ordem de ideias me leva a indagar se Auxilio não seria esse sujeito, reverso da moeda autoral, que reúne e se dispersa nas vozes alheias e, sendo assim, somente pode ser eu na relação com o outro e na inter-relação entre gêneros, onde, finalmente, pode reunir “fantasmaticamente versiones irreconciliables del yo, resistiéndose a la traducción unívoca de la interpretación” (SPERANZA, 2008, p. 10).

Neste sentido, esclareço que – para ouvir esse autor – trabalho com a noção de textualidade barthesiana, já que considero o tecido textual o lugar onde pulsa a vida, flertando também com a ideia de um renascimento autoral, também promovido por Barthes, pois à medida que as figurações elaboradas por Bolaño participam de um projeto conceitual é impossível dissociá-las de seu autor. E é por isso que, neste estudo, interessa-me os deslizamentos entre o próprio nome de autor e o nome próprio em *Amuleto*.

Preciso dizer que minha visão sobre o nome aproxima-se da reflexão sobre rosto em Agamben. Para ele, o rosto é o que é próprio e impróprio porque participa da interioridade e da exterioridade, pois em sua pura exposição o ser se esconde. É pelo rosto como limiar que o fora surge ao ser que surge em sua aparência, no seu aparecer. A aparência se torna então o “lugar de uma luta pela verdade”, já que só nela a “essência” pode aparecer. Portanto, o rosto exposto “é o lugar da política” porque lugar de embate (e, desde aí, a eterna disputa do estado pelo controle da aparência).⁴²

⁴¹ Em *Putas Assassinas*, apenas B., por exemplo. E isso me leva a questionar se Arturo e B. seriam a mesma pessoa.

⁴² “Chamamos tragicomédia da aparência o fato de que o rosto revela-se próprio apenas enquanto oculta, e oculta na mesma medida em que revela. Dessa forma, a aparência que deveria manifestá-lo torna-se, para o homem, semblante que o traduz naquilo em que já não pode mais reconhecer-se. Próprio, porque o rosto é unicamente o lugar da verdade; isto é, é, também, imediatamente o lugar de uma simulação e de uma impropriedade irreduzível. Isso não significa que a aparência dissimule o que

Embora o Lévinas (2004, p. 8) me escape a todo o momento, sinto que em suas reflexões o rosto aparece como rastro de uma ausência irrecuperável porque interrompe uma ordem: o desconhecido que bate à minha porta. No entanto, esse rosto pode vir a ser cooptado pela minha compreensão e, por isso, inserido numa rede causal que elimina a diferença, reduzindo o Outro ao Mesmo. Mas, se este rosto se retira antes dessa cooptação, se consegue manter-se Outro, aí se presentificaria como enigma:

Lo esencial, aquí, está en el modo en el que un sentido que está más allá del sentido se inserta en el sentido que queda en el orden, el modo en el que uno reluce como ya apagado en el otro; el modo en el que él avanza retirándose. El enigma no es un simple equívoco donde las dos significaciones tienen igual suerte y la misma luz. En el enigma, el sentido exorbitante ya se ha borrado en su aparición.

Com o nome, sinto que essas relações se repetem porque é o meu próprio que se entrega ao outro, é o que me expõe mesmo na minha ausência e, nesse sentido, respondo por ele e nele, de modo que somente posso ser sujeito político através dele. O nome é a minha verdade porque é tudo o que tenho de meu que, ao mesmo tempo, não me pertence, pois é um para o outro. Talvez por isso o empenho na transformação do nome: para guardá-lo, para protegê-lo. O nome como o rosto não tem segredo porque é o segredo: velado e revelado. Por isso, ter o nome de Bolaño misturado ao nome de seus personagens é causa de tanta discussão: porque, ao sugerir a identidade, surge como sujeito político que deve responder por, e sendo assim, de alguma forma, queremos controlar essa resposta, transformando-a em logos.

Mas a ausência irrecuperável do nome, o nome como enigma, o nome como “modo de manifestarse sin manifestarse” (LEVINAS, 2004, p. 8), somente pode ser apreendido em alguns momentos porque o homem não suporta a desordem, porque o homem é esse ser de palavra e, por isso, incomunicável. Daí o desejo de possuir o nome e a ilusão de segurança que essa posse traz. Talvez um bom exemplo de quando

revela fazendo-o parecer aquilo que, verdadeiramente, não é: uma vez que aquilo que o homem é verdadeiramente, não é nada mais que essa dissimulação e essa inquietude na aparência. Visto que o homem não é, nem possui, do ser qualquer essência ou natureza – nem qualquer destino específico –, a sua condição é a mais vazia e a mais insubstancial: a verdade. O que resta escondido não é, para ele, qualquer coisa por detrás da aparência, mas o próprio aparecer, o seu não ser outro senão rosto. Trazer à aparência a aparência mesma é a tarefa da política”. A partir da tradução de AGAMBEN, Giorgio. “*Il volto*”. In: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Bollati Boringhieri: Torino, 1996, p. 74-80, por Murilo Duarte Costa Corrêa, ainda não publicada.

o nome se revele como Nome seja na ocasião em que um amante traído o pronuncia: é o nome que se perde de sua fácil e tranquila identificação e que desajusta o significante e o significado. É o nome como signo da perda. E como signo de uma promessa.⁴³

Por outro lado, o nome também está associado à morte. Partindo do pensamento derridiano, Sergio Chejfec (2002, p. 14) afirma que “hablar sobre el propio nombre y representarse a través de él, contiene un ingrediente de posteridad que nos acerca a la muerte”. Isso porque, para Derrida, o luto começa no nome próprio, primeiro porque o nome é capaz de guardar uma identidade que pode ser repetida mesmo na ausência, ou seja, o nome próprio sobrevive ao seu referente (BENNINGTON & DERRIDA, 1996, p. 107). Então questiono se, para Bolaño, a assinatura, ou a marca do eu no relato poderia cristalizar uma identidade que, talvez, quisesse para sempre móvel e transitiva. Ou ainda, se acaso o uso do próprio nome e as instâncias que ele movimenta na leitura: “la fidelidad absoluta, la adhesión pura y simple, la confesión proclamada” (HASSOUN, 1996, p. 19), parecer-lhe-ia uma fórmula mística de precipitar a chegada da morte. Quem sabe, então, se, para o autor, delimitar o eu num outro (ou em outros) não seria a alternativa para manter-se irrecuperável, processual e um pouco mais distante do fim? Ou ainda, e que triste me parece, ao elaborar a transformação do nome, Bolaño não estaria fazendo dois movimentos simultâneos: o de guardar e perder o nome? Estaria ele se preparando para dissolução do corpo, do rosto-nome, iniciando seu luto ainda em vida?

Minhas inferências se pautam em sua biografia, pois Bolaño tem consciência de que está morrendo no momento da produção de grande parte de sua obra. Assim, no caso de estar na direção correta, Arturo Belano não necessariamente seria a única personagem com a qual Bolaño se misturaria, mas uma delas. Neste caso, Belano seria

⁴³ E essa reflexão me ajuda a compreender melhor algo que pensava que já havia compreendido: a ideia do messiânico, o messiânico como promessa de voltar e não apenas de vir. Mesmo já tendo escrito antes sobre isso, agora compreendo que para voltar é necessário que tenha vindo e ido, necessário que haja a perda, a retirada, e isso o torna fatalmente irrecuperável porque mesmo que venha não vem como foi, vem como desconhecido, como risco, como enigma. Mesmo o messianismo judaico, que espera pelo Messias que nunca veio, o antecipa e essa antecipação instaura uma ausência que se aproxima de uma perda também: a perda daquilo que nunca se teve. Talvez por isso Agamben não diferencie um messianismo de outro, mas ao reelaborar a ideia do messiânico como método de pensamento o faz a partir do messianismo sem Messias, o que, a meu ver, é a potencialidade máxima da perda.

uma imagem que desenha, para o autor, uma ideia de escritor, intelectual, latino-americano da década de 1970 e que, ao mesmo tempo em que se configura, é desfigurada e reconfigurada pelas regras de direito que estão em jogo no espaço ficcional (RICOUER, 1994).⁴⁴ A partir dessas regras, por exemplo, a recorrente imagem de Arturo Belano “decidió volver a su patria a hacer la revolución”, aparentemente cristalizada pela repetição em diversas obras do autor, sofre um processo que dissolve sua carnadura e põe em xeque a seriedade do sentido proposto para ela.⁴⁵

Portanto, nesse espaço textual onde nada é fixo, pois tudo está em movimento, Arturo Belano, Roberto Bolaño, Auxilio Lacouture são nomes próprios atravessados pelo próprio nome do autor, que, ora tomando forma, ora se desfazendo dela, dissolvem-se em contínua mutação. De todo modo, porém, segundo Molloy (1996, p. 11), “escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual”, o que, para mim, aproxima-se da busca por uma sobrevida.

Quanto à Auxilio Lacouture, começo lembrando que primeiro se dá sua aparição e só depois o nome: seu nome só é mencionado depois do nome de Arturo Belano, rosto-nome, creditando-lhe *status* de re-conhecimento antes mesmo do desenrolar dos fatos, de modo que o leitor pode não conhecer a narradora, mas não poderia deixar de conhecer Arturito⁴⁶:

⁴⁴ Importa lembrar que, na segunda metade do século XX, entre os escritores latino-americanos estava armada a disputa no campo intelectual entre os “antiintelectualistas militantes” os “intelectuais livres”, porém tanto os primeiros quanto os segundos estavam certos de que seu discurso era significativo no campo social. [Ver com detalhes: GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*, 2003]. Nesse sentido, é possível compreender porque a imagem do intelectual militante está também associada a um ideal de escritor na obra de Bolaño, que não necessariamente é um ideal dele, mas que, a meu ver, é posta para ser questionada.

⁴⁵ Assim temos em *Amuleto* (1999, p. 52): “Después, en 1973, él decidió volver a su patria a hacer la revolución y yo fui la única, aparte de su familia, que lo fue a despedir a la estación de autobuses, pues Arturito Belano se marchó por tierra, un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo que entendemos mal o que de plano no entendemos”. Em *Los detectives salvajes* (2007, 195-6): “Decidió volver a su patria a hacer la revolución.” (BOLAÑO, 2007, pp. 195-196). Em *Putas Asesinas* (2007, p. 211): “Llegué a Chile en agosto de 1973. Quería participar en la construcción del socialismo”. Essas referências estão na dissertação de mestrado de SANT’ANNA (2012).

⁴⁶ Uma reflexão sobre o apelido também seria importante, uma vez que o nome aqui no diminutivo marca uma relação íntima entre dois: no apelido o nome passa a ser o nome para o outro, o eu para o outro que é mais do outro do que meu, declaração de posse. Chamar pelo apelido é como estar dizendo que, nesta relação par, pode se substituir a responsabilidade pública pela privada, fundando, assim, uma liberdade aprisionada. Talvez por isso quando uma relação como essa se desfaz, perde-se o que se era no nome-apelido. Talvez por isso também o apelido não pode ser usado, mesmo na relação íntima, para

Yo soy la amiga de todos los mexicanos. Podría decir: soy la madre de la poesía mexicana, pero mejor no lo digo. Yo conozco a todos los poetas y todos los poetas me conocen a mí. Así que podría decirlo. Podría decir: soy la madre y corre un céfiro de la chingada desde hace siglos, pero mejor no lo digo. Podría decir, por ejemplo: yo conocí a Arturito Belano cuando él tenía diecisiete años y era un niño tímido que escribía obras de teatro y poesía y no sabía beber, pero sería de algún modo una redundancia y a mí me enseñaron (con un látigo me enseñaron, con una vara de fierro) que las redundancias sobran y que sólo debe bastar con el argumento.

Lo que sí puedo decir es mi nombre.

Me llamo Auxilio Lacouture y soy uruguaya, de Montevideo, aunque cuando los caldos se me suben a la cabeza, los caldos de la extrañeza, digo que soy charrúa, que viene a ser lo mismo aunque no es lo mismo, y que confunde a los mexicanos y por ende a los latinoamericanos. (BOLAÑO, 1999, p. 4)

O longo fragmento é importante para minha reflexão, pois apresenta Auxilio como a estranha/estrangeira que, por vir ao leitor, tem direito à sua hospitalidade, cabendo-lhe apenas cumprir o pedido mínimo de uma resposta que permita sua identificação: “Como te chamas?”.⁴⁷ Mas, o curioso é que, para se identificar, Auxilio busca um ponto de referência para se situar fora de si, neste caso “todos los mexicanos”, referência geral dentro de um jogo de dissimetrias criado a partir da expressão “podría decir...”. O verbo no futuro do pretérito instaura a instabilidade temporal, pois marca uma possibilidade que já não é mais possível no nível na ação, mas que no nível do discurso revela/vela outros referentes mais particulares com os quais a narradora diz manter uma relação mista de amizade/maternidade: a poesia, os poetas mexicanos e, por fim, Arturo Belano.

Ainda com relação à repetida expressão “podría decir [...] pero mejor no lo digo” é importante frisar que ela instaura um ganho estrutural para o discurso, pois se mantém na potência do querer-dizer, algo que se aproxima da leitura que Agamben (2008) faz da fórmula “I would prefer not to”, de Bartleby. Ou seja, se a primeira parte da declaração parece querer afirmar algo (poderia dizer), a segunda (mas melhor não dizer) nega ou suspende a declaração (que, no entanto, já foi feita) e, consequentemente, instaura-se uma zona neutra na linguagem, ou ainda uma “zona

momentos nos quais reclama-se o compromisso do dois. Nesses momentos de seriedade o nome guardado é requisitado para responder por.

⁴⁷ “É alguém a quem se coloca uma pergunta e se dirige um pedido, sendo o primeiro pedido, o pedido mínimo: “Como é que te chamas?” ou ainda “Ao dizeres-me como te chamas, ao responderes a este pedido, respondes por ti, és responsável diante da lei e diante dos teus hóspedes, és um sujeito de directo.” (DERRIDA apud ZAGALO, 2006, p. 313).

de indeterminação” aberta a toda possibilidade (de ser e do não ser – de dizer e do não dizer).

De todo modo, se a resposta de Auxilio obedece a um “imperativo de reconhecer-se em uma história, uma genealogia, uma pertencência” por meio de signos de adesão ou vinculação (HASSOUN, 1996, p. 11-12), nota-se que Auxilio claramente hesita, com uma longa pausa, em dizer seu nome. Além disso, depois de mencionado, o nome silenciado ou adiado é vinculado ao seu lugar de origem e à gíria “charrúa”, que utiliza com a intenção precisa de confundir os latino-americanos.⁴⁸

Essa relação inicial com o próprio nome desestabiliza a identidade da narradora, o que será potencializado em outros dois momentos bastante curiosos no livro. O primeiro ocorre no meio da narrativa, quando, perseguida por uma sombra, ouve outras sombras aterrorizadas – das quais reconhece a voz de Julián Gomes e Arturo Belano – clamando por ela: “Auxilio, Auxilio, Socorro, Amparo, Caridad, Remedios Lacouture, ¿dónde te has metido?” (BOLAÑO, 1999, p. 51). Nessa situação, o nome próprio Auxilio sofre uma série de remetimentos a outros nomes que dissolve sua singularidade e “quase intraduzibilidade”⁴⁹, liberando o significado para circular entre significantes diferentes. O deslizar por Socorro/ Amparo/ Caridad/ Remedios Lacouture faz notar que Auxilio é mais um nome na galeria de nomes próprios em castelhano selecionados pelas vozes. Assim, com a sobreposição de significantes que sugerem o mesmo significado de “ajuda àquele cujo esforço é insuficiente”, estimula-se uma mutação na pergunta de origem “quem é Auxilio?” para “o que é auxílio?” no contexto da obra.

Com a liberação do sentido contido no significante “auxílio”, o leitor é reenviado à epígrafe de Petrônio, na abertura da narrativa: “Queríamos, pobres de nosotros, pedir *auxilio*; pero no había nadie para venir en nuestra ayuda” (grifo meu). Nela, o adiado nome próprio Auxilio é antecipado como substantivo comum, já com o

⁴⁸ É interessante que Auxilio tenha vindo justamente do Uruguai que é como uma espécie de não-lugar quase Argentina, quase Brasil, mas outra coisa.

⁴⁹ Lacan aponta que o nome próprio não pode ser traduzido por estar diretamente ligado ao objeto que designa, seria então uma questão de respeito não traduzi-lo porque objeto e nome fundam uma marca. Derrida também argumenta que o nome próprio “não pode se inscrever propriamente na língua senão deixando-se nela (...) interpretar no seu equivalente semântico: desde esse momento ele não pode mais ser recebido como nome próprio” (DERRIDA, 2002a, p. 22).

sentido liberado no jogo de remetimentos proposto pelas vozes e, além disso, antecipando o fato de que o auxílio / Auxílio não veio.

Essa constatação, para mim, foi aterradora. Porém, meu terror apenas concretiza a previsão das primeiras linhas: “Ésta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta.” (BOLAÑO, 1999, p. 4). Auxílio, a narradora de *Amuleto*, minha amiga, pois que se refere a mim como “amiguito” em diversas ocasiões ao longo da narrativa, que veio a mim e, por isso, recebeu minha hospitalidade, é também aquela que não veio.

Procuró explicar o que foi, a princípio, intuitivo e, para isso cito Derrida (2001b, p. 17) articulando as características do exergo às da citação:

Citar antes de começar é dar o tom deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena. Dito de outra maneira, o exergo consiste em capitalizar uma elipse. Acumular de antemão um capital e preparar a mais-valia de um arquivo. Um exergo estoca por antecipação e pré-arquiva um léxico que, a partir daí, deverá fazer a lei e *dar a ordem* contentando-se em nomear o problema, isto é, o tema. (grifos do autor)

O modo como Derrida analisa a inscrição e a citação, portanto, pede para que a citação de Petrónio passe a ser minha chave de leitura da obra, ou seja, passe a comandar a leitura do arquivo *Amuleto*, uma vez que produz um excedente de sentido que já não pode ficar de fora do que vem depois. Evidentemente esse domínio está no campo do desejo – deverá fazer a lei – o que significa que depende de ser aceito ou não na leitura do outro, portanto, é um excedente flutuante que pode ou não fazer a lei.

Então, se adensado à leitura, esse excesso ordena-me, de antemão, entender que Auxílio não veio e, por isso, apesar da narração, esteve ausente na narrativa. A epígrafe, então, teria a função “institutriz e conservadora” de violentar o seu próprio arquivo, pois, segundo Derrida, todo arquivo é economicamente “revolucionário e tradicional” à medida que “guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (*nomos*) ou fazendo respeitar a lei”. Nesse sentido, a “violência arquivial” de *Amuleto*, trabalhando em silêncio, destrói e corrompe a história arquivada graças a sua pulsão de destruição ou “*arquiviolítica*” que

trabalha para *destruir o arquivo: com a condição de apagar* mas também *com vistas a apagar* seus “próprios” traços – que já não podem desde então serem chamados “próprios”. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. (DERRIDA, 2001b, p. 21; grifos do autor)

Trabalhando contra si mesmo, o arquivo *Amuleto*, pela estrutura de repetição contida no suporte de arquivamento, repete um discurso de poder que, ao mesmo tempo em que guarda, pretende apagar da História os traços documentais da violência de 1968, mantendo *desidentificáveis* e *desaparecidas* suas vítimas: “queimar o arquivo e levar à amnésia (...) tendendo a arruinar o arquivo como acumulação e capitalização da memória sobre algum suporte e em um lugar exterior” dirá Derrida (2001b, p. 23).

Contudo, penso que a “arquiviolência” do arquivo, que somente existe para guardar a “falta originária e estrutural da chamada memória” (Idem, p. 22), não pode apagar aquilo que ele não guarda ou não tem recuperado. E é aí que defendo a sobrevida do arquivo *Amuleto*, pois Auxílio, apesar das anamneses e previsões ao longo do livro, não existe e não tem memória, pois quem existe são “os outros” e as memórias são também as dos “outros”.

Para seguir com o argumento, preciso voltar à pergunta inicial “quem és tu, Auxílio?” e ficcionalizar uma resposta como “Eu sou aquela que não veio”. Porém, essa resposta chama novamente à pergunta: afinal “quem é o eu que fala eu” em *Amuleto*? E o que me vem à mente é o ser “qualquer”⁵⁰: o ser que vem e que importa porque é “qual-quer”, o desde sempre desejado:

Qualquer é a figura da singularidade pura. A singularidade qualquer não tem identidade, não é determinada relativamente a um conceito, mas tão-pouco é indeterminada; ela é determinada apenas através da sua relação com uma ideia, isto é, com a totalidade das suas possibilidades. [...] Ela pertence a um todo, mas sem que esta pertença possa ser representada por uma condição real: a pertença, o ser-tal, é aqui apenas relação com uma totalidade vazia e indeterminada. (AGAMBEN, 1993, p. 53)

⁵⁰ Destaco essa construção de sentido junto com Agamben: “O ser que vem é o ser qualquer. Na numeração escolástica dos transcendentais (quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum, seja qual for, o ente é uno, verdadeiro, bom e perfeito), o termo que, permanecendo impensado em cada um, condiciona o significado de todos os outros é o adjetivo quodlibet. A tradução corrente, no sentido de “qualquer um, indiferentemente” é certamente correcta, mas, quanto à forma, diz exactamente o contrário do latim; quodlibet ens não é “o ser, qualquer ser”, mas “o ser que seja como for, não é indiferente”; ele contém, desde logo, algo que remete para vontade (libet), o ser qual-quer estabelece uma relação original com o desejo”. (AGAMBEN, 1993, p. 11).

Mas, esse ser “relacional”, para Agamben, possui uma singularidade à qual se acrescenta um vazio, um limiar que o torna pura exterioridade ou pura exposição: é o ser-dentro de um fora que lhe dá acesso. O limite é seu rosto porque está dentro e fora da experiência, numa espécie de umbral de onde se participa da experiência do próprio limite.⁵¹

Então, para mim, Auxílio é esse ser qual-se-*queira*, desejado e amado que, porque não veio, está ainda e sempre por vir⁵²

Porém, é preciso dizer que esse rosto-limite, sem identidade, sem materialidade, em algum momento arcaico, impreciso cronologicamente, veio, e essa vinda transformou-se numa promessa de retorno. Tudo leva a crer, então, que Auxílio, ou o “eu que fala eu” neste relato, seja um fantasma: ser inapreensível, presença-ausente, desejo presente de um passado-futuro, incorporeidade translúcida que não rebate, mas filtra os clamores e memórias dos outros – sendo esses outros todos os nomes que aparecem em *Amuleto* e também aqueles que estão calados ou que se fundem na imagem plural das vítimas da violência de 1968 e também dos anos seguintes.⁵³

Esses “outros” reais ou ficcionais aparecem e desaparecem no decorrer do relato, como *flashes* momentâneos, mas deixam suas marcas, ainda que sutis, na narrativa. Talvez, por isso, seja difícil resumir *Amuleto*: é possível dizer apenas que se trata da história de uma mulher presa no banheiro que relembra momentos em que esteve com algumas pessoas, mas suas faces e os particulares desses encontros permanecem numa atmosfera brumosa que obriga a retornar ao texto sempre que se quiser falar com propriedade sobre ele. (Mas, é isso e também o seu contrário: só é

⁵¹ “A soleira não é, neste sentido, uma outra coisa em relação ao limite; é, por assim dizer, a experiência do próprio limite, o ser-dentro de um *exterior*. Esta ek-tasis é o dom que a singularidade recebe das mãos vazias da humanidade”. (AGAMBEN, 1993, p. 54).

⁵² Aqui é impossível não fazer uma relação com o messianismo judaico e cristão, em alguns momentos o ser qualquer de Agamben parece dialogar com proposições de Lévinas sobre o messiânico, porém neste a questão adquire maior profundidade.

⁵³ Lembro das palavras de abertura do filme “A espinha do diabo” (México/Espanha, 2001, direção de Guillermo Del Toro): “O que é um fantasma? Um terrível evento obrigado a repetir-se eternamente? Um instante de dor, talvez. Algo morto, que por um instante ainda parece vivo. Uma emoção congelada no tempo. Como uma fotografia embaçada. Como um inseto preso no âmbar”.

possível falar sobre o texto quando se sai dele, como num movimento de imersão e submersão contínuo). É, portanto, na espectralidade de *Amuleto* e pelo espectro de Auxilio, que podem falar todos os outros eus interditados: é na anistia do não-nome ou na falta da assinatura que eles se fazem ouvir – e mais: podem mostram como não podem falar.

Isso, de certa forma, explica o segundo momento em que o nome sofre instabilidade na narrativa: ao final, quando Auxilio ouve a própria história sendo contada nos bares, porém com a substituição do seu nome pelo de outros protagonistas:

(...) muchas veces escuché mi historia, contada por otros, en donde aquella mujer que estuvo trece días sin comer, encerrada en un baño, es una estudiante de Medicina o una secretaria de la Torre de Rectoría, y no una uruguaya sin papeles y sin trabajo y sin una casa donde reposar la cabeza. Y a veces ni siquiera es una mujer sino un hombre, un estudiante maoísta o un profesor con problemas gastrointestinales. Y cuando yo escuchaba esas historias, esas versiones de mi historia, generalmente (sobre todo si no estaba bebida) no decía nada. (BOLAÑO, 1999, p. 132-3; grifos meus)

Para o leitor, causa estranheza o fato de Auxilio, que é “a mãe da poesia mexicana” e modelo de resistência, no final de sua trajetória de horror legitimar outras versões de sua história, diluindo-se em outras assinaturas que não a sua nesse evento. Entretanto, essa diluição da narradora participa da sua espectralidade e é o que possibilita que a personagem se desfaça da roupagem humana para se transformar em discurso e, finalmente, voltar a ser o que sempre foi: a lenda de que Bolaño se apropriou para compor um dos capítulos de *Os detetives Selvagens* e a longa narrativa de *Amuleto*:

Y eso es todo, amiguitos. La leyenda se esparció en el viento del DF y en el viento del 68, se fundió con los muertos y los sobrevivientes y ahora todo el mundo sabe que una mujer permaneció en la Universidad cuando fue violada la autonomía en aquel hermoso y aciago año. (BOLAÑO, 1999, p. 132; grifo meu)

Como discurso lendário, por isso livre de uma identidade que o particularize, e estando dentro de um *continuum* marcado pela diversidade e repetição, nele ecoam vozes/gemidos/lamentos que se misturam no relato, produzindo a dissimetria, o inacabamento, o *nonsense* que caracterizam a loucura, conforme comenta a narradora:

Tal vez fue la locura la que me impulsó a viajar. Puede que fuera la locura. Yo decía que había sido la cultura. Claro que la cultura a veces es la locura, o comprende la locura. Tal vez fue el desamor el que me impulsó a viajar. Tal vez fue un amor excesivo y desbordante. Tal vez fue la locura. (BOLAÑO, 1999, p. 5)

Porém, insisto em dizer que Auxilio, como sujeito espectral ou qual-quer, não pode ser simplesmente louca como comumente se diagnostica, mas é a loucura que se instaura no relato, quando misturam-se e coadunam-se diversas vozes alheias filtradas numa só voz, abrindo no discurso “uma reserva lacunar que designa e faz ver esse oco no qual língua e palavra implicam-se, formam-se uma a partir da outra e não dizem outra coisa senão de sua relação muda” (FOUCAULT, 1999, p. 196).⁵⁴ A loucura, em *Amuleto*, é responsável pela linguagem interditada (tomando esse lugar de onde se fala eu como a própria ficção onde já *a priori* é interdito o eu autoral), na qual a palavra envolve-se a si mesma escondendo o que diz, segundo Foucault, numa espécie de “linguagem esotérica”.

Instaurando esse jogo entre o dito e o não-dito, o velado e o revelado, a loucura resguarda da destruição *arquiviolítica* parte do arquivo **Amuleto**, que é justamente aquilo que ele não pode guardar, ou seja, aquilo que Auxilio manteve no esquecimento. Buscar pela memória silenciada, pela falta de memória ou pelo arquivo que escapa ao arquivo é o que pretendo fazer, porém, antes, é necessário transitar pelo tempo dessa memória.

⁵⁴ Diz Foucault (1999, p. 194-5) que quando a medicina eliminar a loucura como doença, “uma coisa permanecerá: a relação do homem com seus fantasmas, com seu impossível, com sua dor sem corpo, com sua carcaça de noite; uma vez posto fora de circuito o patológico (...) a loucura será a memória sem idade de um mal apagado em sua forma de doença, mas obstinando-se como desgraça, para dizer a verdade, essa idéia supõe inalterável o que sem dúvida, é o mais precário, muito mais precário do que as constâncias do patológico: a relação de uma cultura com o que ela mesmo exclui, e mais precisamente a relação da nossa com essa verdade de si mesma, longínqua e inversa, que ela descobre e recobre na folia”.

A diluição do tempo no tempo

Quando o mundo quase acabou
Todos os dias foram noites
Até que todas as noites fossem

1968 representa um momento ímpar na história: “o ano que não terminou”, o ano em que toda sorte de violência e manifestações contra a violência, principalmente estudantis, conviveram juntas e formaram o pano de fundo do cenário mundial.⁵⁵ Nessa multiplicidade de vozes, poderia se ouvir também aquela da narradora de *Amuleto*, cuja voz defendo ser um gesto plural e uníssono que fala por toda uma geração que fez da fala sua escrita.

Barthes (2004, p. 191-2) acrescenta a noção de “escrita poligráfica” ao acontecimento de maio de 68: poli-gráfica porque fez da fala, do símbolo e da violência, formas de escrita que marcaram a “originalidade histórica” desse momento. Com relação à fala, o autor lembra o sucesso da transmissão radiofônica das invasões, dos ataques, das prisões, que “ia[m] se produzindo, de maneira ofegante, dramática” de modo “a impor a ideia de que o acontecimento da atualidade passa já a não estar a cargo do impresso, mas sim da palavra oral”. A palavra radiofônica não apenas informava o acontecimento, mas “por compressão do tempo, a repercussão imediata do ato, ela infletia, modificava o acontecimento, escrevia-o: fusão do signo com a sua escuta, reversibilidade da escrita e da leitura”. Nesse episódio, portanto, a história passou a ser auditiva e, pelo caráter instantâneo e sensível, a palavra oral tornou-se o próprio acontecimento.

1968 é o presente que corta com sua lâmina afiada o relato oral de Auxilio Lacouture, oral porque conforme frisa é ela quem a *fala*: “No lo parecerá porque soy yo la que lo *cuenta*. Soy yo la que *habla* y por eso no lo parecerá.” (BOLAÑO, 1999, p. 4; grifos meus). Esse é um índice importante da fluidificação na narrativa: a escrita se

⁵⁵ (...) o ano de 68 foi um ano em que aconteceram tantas coisas e num ritmo tão vertiginoso que não é fácil reproduzi-lo satisfatoriamente (...) Foi um ano em que a própria noção de tempo se ampliou. O tempo passa, todos nós sabemos. Mas de um modo geral o sabemos diante de uma ruga no espelho, da morte de um avô remoto, das obras municipais. Mas naquele ano o tempo não se deixava tanto ler no corpo, na família ou no município. O tempo deu um salto como se um relógio disparasse atualizando os sonhos de muitos anos depois. (GABEIRA, 1980, p. 65)

torna oralidade, pois intimamente ligada à noção de ritmo que, segundo Meschonnic (2006), impõe outro tipo de saber, quando o saber da língua já não é mais suficiente, ou ainda, quando o que se busca não é mais o saber e, sim, o não-saber. A oralidade é capaz de juntar a fala selvagem, fundada na invenção, à qual se referiu Barthes, à inscrição violenta da escritura, provocando uma “experimentação imprevisível da alteridade sobre a identidade” (MESCHONNIC, 2006, p. 7). É mais ou menos isso que percebo ao ler esse fragmento ao acaso:

(...) Auxilio, me decían, deja ya de trasegar por el piso, Auxilio, deja esos papeles tranquilos, mujer, que el polvo siempre se ha avenido con la literatura. Y yo me los quedaba mirando y pensaba cuánta razón tienen, el polvo siempre, y la literatura siempre, y como yo entonces era una buscadora de matices me imaginaba unas situaciones portentosas y tristes, me imaginaba los libros quietos en las estanterías y me imaginaba el polvo del mundo que iba entrando en las bibliotecas, lentamente, perseverantemente, imparable, y entonces comprendía que los libros eran presa fácil del polvo (lo comprendía pero me negaba a aceptarlo), veía torbellinos de polvo, nubes de polvo que se materializaban en una pampa que existía en el fondo de mi memoria, y las nubes avanzaban hasta llegar al DF, las nubes de mi pampa particular que era la pampa de todos aunque muchos se negaban a verla, y entonces todo quedaba cubierto por la polvareda, los libros que había leído y los libros que pensaba leer, y ahí ya no había nada que hacer, por más que usara la escoba y el trazo el polvo no se iba a marchar jamás, porque ese polvo era parte consustancial de los libros y allí, a su manera, vivían o remedaban algo parecido a la vida. (BOLAÑO, 1999, p. 5)

Para reconhecer o movimento da fala na escritura, na rítmica da frase, é necessário deter-se nas repetições, que se dão por reenvio ou retomada de termos, que expandem os sentidos. Além disso, há uma estrutura frasal que também se repete mais ou menos com a mesma extensão privilegiando o uso de vírgulas ao invés de pontos finais por se tratar de um pensamento cumulativo. Essa linguagem imagética não precisa da ponderação que se espera no texto escrito: a remissão de fragmentos e a profusão de rimas com os verbos terminado em “aba” e “aban” no interior do texto funcionam como um jogo entre o sabido e o insabido, entre o que se diz e o que não, que parece ser construído como improvisado.

É nesse sentido que a oralidade se mescla à palavra escrita e, se a escritura esconde o sujeito generalizando-o pela arbitrariedade do signo linguístico e do uso regrado dele “que interpõe seus filtros” (ZUMTHOR, 1993, p. 109), é pela oralidade que o sujeito se desvela naquilo que lhe é único e irrepetível: sua forma específica de

exteriorizar e interiorizar o “em torno”. O ritmo, então, é a “organização subjetiva do discurso da ordem do contínuo, não do descontínuo do signo” (MESCHONNIC, 2006, p. 17) que se manifesta gestualmente promovendo a subjetividade na linguagem.

Contudo, é importante destacar que a oralidade fornece ainda certa “visão da voz”. Diz Meschonnic (2006, p. 47) que

Se o sentido está nas palavras, a significância no ritmo e na prosódia, a significação pode estar na voz. Pela voz, a significação precede o sentido, ela o porta. As palavras estão na voz. Como a relação precede e traz consigo os termos. O que a entonação faz. Compreender, paradoxalmente, precede o sentido.

Desse modo, compreender a voz é compreender a significação antes mesmo de ela significar e, por isso, apreendê-la em sua inapreensibilidade. Afinal, uma vez realizada, a significação não é mais a mesma, pois entra no processo metalinguístico e infinito de tradução. A voz está, antes de tudo, no modo como as palavras se realizam no texto, ou seja, no ritmo e na entonação que recebem, que é o seu gestual, ou sua oralidade, marcando a alteração e/ou perturbação emotiva da personagem.

São tais alterações as responsáveis por um encadeamento rítmico que mistura passado e presente envolvendo-os com a bruma da incerteza e da confusão: tudo passa a fluir ininterruptamente, porém, essas histórias dentro de histórias não compõem uma estrutura fragmentária como se poderia supor, mas ocorrem num contínuo: “Como les iba diciendo, yo frecuentaba a León Felipe y a Pedro Garfias sin deslealtades ni pausas” (BOLAÑO, 1999, p. 14). O *continuum* é fisicamente incorporado pelo leitor que sustem essa linguagem que não é sua, mas de um outro que o habita no momento da leitura, passando a controlar seus impulsos respiratórios. Como o ritmo está ligado à respiração, e esta mantém o vínculo entre o homem e o exterior, a respiração conjunta – Auxílio-leitor – estaria associada à ideia de resistência, pois a união do corpo ao *corpus* funda uma só força, um só corpo re-agente, um corpo plural.

Assim, 1968, mesmo quando tornado passado na rememoração vertiginosa da narradora, fluidifica-se e parece se tornar onipresente no relato provocando a desestabilização da temporalidade narrativa, como se vê nos fragmentos:

Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes, lo

único que sé es que llegué a México y ya no me volví a marchar. [...]. Yo llegué a México cuando aún estaba vivo León Felipe, qué coloso, qué fuerza de la naturaleza, y León Felipe murió en 1968. Yo llegué a México cuando aún vivía Pedro Garfias, qué gran hombre, qué melancólico era, y don Pedro murió en 1967, o sea que yo tuve que llegar antes de 1967. Pongamos pues que llegué a México en 1965.

Definitivamente, yo creo que llegué en 1965 (pero puede que me equivoque, una casi siempre se equivoca) [...] (BOLAÑO, 1999, p. 5)

¿Cuándo murió Gaos? Creo que en 1968, como León Felipe, o no, en 1969, y entonces hasta es posible que muriera de tristeza. Pedrito Garfias murió en 1967, en Monterrey. León Felipe murió en 1968. (BOLAÑO, 1999, p. 12; grifos meus)

A indecisão temporal que circunda o ano de 1968, marcado pelo signo da morte, repete-se ao longo da narrativa e as referências à data aparecem em média a cada cinco ou seis páginas, cruzando as lembranças de Auxilio que tentam contornar um obstáculo que é ainda mais volátil do que elas próprias. Isso ocorre porque 1968 deixa de ser a fronteira temporal entre um antes e um depois, para se dissolver na grande temporalidade do relato, provocando uma espécie de unidade de tempo: todos os dias, anos ou minutos a partir de 1968 passam a ser 1968, pois, devido à alta densidade imagética que esse significante carrega, só podem ocorrer à sombra:

[...] y deja que tu mente fluya libremente por el tiempo, desde el 18 de septiembre al 30 de septiembre de 1968, ni un día más, eso es todo lo que tienes que hacer. [...] Y mis recuerdos que se remontan sin orden ni concierto hacia atrás y hacia adelante de aquel desamparado mes de septiembre de 1968 me dicen, balbuceando, tartamudeando, [...] (BOLAÑO, 1999, p. 84-85)

Diante disso, não é de se estranhar que a narradora tente materializar 1968 através da personificação, ou seja, por meio de um procedimento que lhe caracterize humanamente – seja pelos verbos que indicam o que está “por vir”, ou pelo cheiro e quietude, ou ainda pela ação que passa a ser desempenhada por ele:

Y así llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí. Yo ahora podría decir que tuve una corazonada feroz y que no me pilló desprevenida. Lo auguré, lo intuí, lo sospeché, lo remusgué desde el primer minuto de enero; lo presagí y lo barrunté desde que se rompió la primera piñata (y la última) del inocente enero enfiestado. Y por si eso no fuera poco podría decir que sentí su olor en los bares y en los parques en febrero o en marzo del 68, sentí su quietud preternatural en las librerías y en los puestos de comida ambulante, mientras me comía un taco de carnita, de pie, en la calle San Ildefonso, contemplando la iglesia de Santa Catarina de Siena y el crepúsculo mexicano que se arremolinaba

como un desvarío, antes de que el año 68 se convirtiera realmente en el año 68. (BOLAÑO, 1999, p. 18-9; grifos meus)

Entretanto, essas características humanas não são suficientes para afastar uma imagem sobre-humana aterrorizante que me lembra a besta do poema “*The second coming*”, de W. B. Yeats: 1968 veio, e veio duas vezes – a pressentida e a chegada – para remontar sobre si mesmo e realmente se converter no que é: presença-ausência, fantasmagoria, umbral, exílio. Por isso, diz Auxilio: “Mi año” (BOLAÑO, 1999, p. 31), inaugurando a relação que marcará o vínculo indiscernível entre a narradora e a imagem simbólica da violência a que foi submetida, violência que deixou uma “ferida na memória”, que é como Seligmann-Silva (2000, p. 84) define o trauma. O trauma, portanto, ajuda a esclarecer aspectos do testemunho de Auxilio e dessa memória que se fluidifica em *Amuleto*:

em primeiro lugar ele [o testemunho] se dá sempre no presente. Na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente [...] Mais especificamente, o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal. Levi diz que neste hoje da sua escritura ele não está certo se os fatos (do *Lager*) de fato aconteceram. Este teor de irrealidade é sabidamente característico quando se trata da percepção da memória do trauma. Mas, para o sobrevivente, esta “irrealidade” da cena encriptada *desconstrói o próprio teor de realidade do restante do mundo*. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69; grifos do autor)

A experiência traumática, em *Amuleto*, é “tão intensa que gera o efeito perverso de sua não-realidade”, ou ainda, “a consequência dessa vivência extremamente intensa é a destruição do consciente e da capacidade de discernimento entre o real e o irreal”.⁵⁶

⁵⁶ Preciso esclarecer que o modo como penso o trauma é como o efeito provocado por um evento inesperado – o acontecimento que irrompe na acepção de Badiou (2007). Daí que, particularmente, não diferencio o evento – seja ele o Holocausto, 1968, uma pequena tragédia familiar ou a influência patrilínea que venho trabalhando em *O crime delicado* – e, por isso, corro o risco de parecer desrespeitosa. Creio que o trauma é sempre um, da ordem do ímpar, portanto, não importa qual seja o evento, o que é diferente é como se experiencia o trauma, como se trabalha a experiência traumática. O trauma, que pode ser individual ou coletivo, sofrerá elaborações diferentes, como, por exemplo, o tom heroico nos relatos sobre os anos 1960 na América Latina pareceria obscuro no caso do Holocausto. É claro que é importante guardar o espaço da diferença, no entanto é esse núcleo comum que possibilita, a meu ver, uma teorização sobre o trauma. Uma teoria sobre o trauma (que não conheço porque na minha pesquisa não é central, mas marginal, e por isso idealizo) deveria levar em conta diferentes camadas de repercussão do trauma: o trauma vivido como experiência de primeiridade (os que criam o discurso do trauma como balbúcio), a vivência do trauma na experiência de secundidade (os que nascem no discurso do trauma), e talvez a experiência simbólica do trauma (como trauma disseminado

Por isso, a necessidade de deixar jorrar vertiginosamente seu discurso de testemunho, fruto da contemplação de um evento-limite que extrapola a própria representação, pois qualquer tentativa de falar sobre o trauma é afastar-se de sua essência indizível e irrepresentável.⁵⁷ Isso esclarece porque à necessidade de contar (SELIGMANN-SILVA, 2003) soma-se os contínuos apagamentos de consciência, nos quais Auxílio deixa emergir o inconsciente e, paradoxalmente, alcançando o “efeito do real” aludido por Barthes (1984, p. 96) e obtido a partir da “desintegração do signo” que consiste em “esvaziar o signo e recuar infinitamente o seu objecto até por em causa, de uma maneira radical, a estética secular da representação”.

Assim, a presença-ausente do trauma é profundamente paradoxal porque se por um lado permite, apesar de tudo, que a vida continue; por outro, desenvolve um sistema de proteção para o próprio trauma, afastando-o da “pulsão arquiviolítica” do arquivo que seria a única força capaz de expurgá-lo. Isso significa que, mantendo a indizibilidade do trauma, o arquivo não o contém plenamente e, por isso, não pode apagá-lo, o que poderia acenar com uma possibilidade de cura.

Retomo aqui a minha não concordância com a ideia de trauma sólido (CARDOSO, 2009) em favor de sua diluição: o trauma precisa ser diluído à vivência cotidiana para ser suportado, mas também para não ser curado, o que se sustenta na série semântica utilizada por Freud e por Seligmann-Silva (2008) para referir-se a ele: “evento transbordante”, “momento de transbordamento”, “sonho em cascata”. Portanto, essa liquidez é uma estratégia para conviver com a dor do trauma que é impossível esquecer porque é impossível ser lembrado, devido à sua total imediatez e imprevisibilidade, o que explica o instantâneo, o contínuo, as somatizações e

nos discursos). Penso também que há uma separação entre momentos diferentes do trauma, por exemplo, o sabido e o insabido que fazem toda a diferença no discurso (penso que se fala muito melhor daquilo que não se sabe, o não sabido luta para se organizar com clareza e dar a ilusão de que é dominado diferentemente do sabido cujo discurso é atravessado pela loucura).

⁵⁷ Acredito que todo evento extrapola sua representação (assim como há representações que extrapolam fatos a que se referem). O que está em jogo aqui é a impossível coincidência entre representação e evento, no caso do evento-limite talvez ele melhor consiga dramatizar essa não-coincidência que acaba se diluindo na ilusão da representação. Porque não há nada que seja de fato indizível ao pé da letra, porque afinal tudo se diz, no entanto há aquilo que nos cala: haveria um evento-limite que quer permanecer no silêncio, o que é algo impossível porque participa de certa economia da comunicação, que tudo quer comunicar. Assim, os termos indizível, incomunicável ou irrepresentável estariam ligados a essa luta entre ter de falar o que não se quer falar, eu acho.

despersonalizações, a impotência, a fragilidade, a substituição, a repetição desenfreada e a diluição do eu nos outros.

Com relação à repetição e à diluição da memória da narradora na memória dos outros narrados, conforme antecipado na primeira parte deste estudo, são questões intimamente ligadas ao sujeito “qual-se-queira” que de fato é Auxilio: ser fantasmático portador tanto das vozes que se lançam em chamamento como aquelas que retornam como lamento. Diz Agamben (1993, p. 48) que lamento e louvor estão sempre relacionados à linguagem e aos limites da palavra, pois “aí, onde a natureza se sente atraída pela significação, começa a lamentação; onde o nome diz perfeitamente a coisa, a linguagem culmina no canto de louvor, na santificação do nome”.

A meu ver, essas vozes desordenadas e desejosas de significado, porém clamadas em uníssono através do *médium* Auxilio, são os lamentos que ecoaram e ainda ecoam em Tlatelolco. Originalmente uma cidade asteca, hoje um bairro na Cidade do México, esse foi o lugar onde aconteceu o *Massacre de Tlatelolco*, em 02 de outubro de 1968 (10 dias antes dos Jogos Olímpicos sediados na cidade), na Praça das Três Culturas. A *Noite de Tlatelolco*, como o evento ficou conhecido a partir do livro de Elena Poniatowska (2000) até hoje é envolvida sob a bruma da incerteza: a situação de instabilidade política, os protestos estudantis em todo o mundo, a invasão da UNAM, foram uma série de fatos que culminaram no que deveria ser uma manifestação pacífica, porém que foi recebida por forças policiais e militares que atiraram contra a multidão indiscriminadamente. O número de mortos que, segundo depoimentos, foram retirados por caminhões de lixo somam de 200 a 300 pessoas, embora o número oficial seja 4 mortos e 20 feridos. Não há dados sobre o número de pessoas feitas prisioneiras e torturadas pelas forças governamentais, mas certamente é grande.

Minha suposição de que os outros que se misturam à narrativa de Auxilio são as vozes de Tlatelolco se constrói numa espécie de falha do arquivo, ou numa fenda que aparece no discurso dela quando afirma não ter estado lá:

Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada. ¿Se entiende lo que quiero decir? Yo soy la madre de todos los poetas y no permití (o el destino no permitió) que la pesadilla me desmontara. Las lágrimas ahora corren por mis mejillas estragadas. Yo estaba en la Facultad aquel 18 de septiembre cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la Universidad no hubo muchos muertos.

Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! Pero yo estaba en la Facultad cuando el ejército y los granaderos entraron y arrearon con toda la gente. Cosa más increíble. Yo estaba en el baño, en los lavabos de una de las plantas de la Facultad, la cuarta, creo, no puedo precisarlo. (BOLAÑO, 1999, p. 19; grifos meus)

O fragmento nos apresentava com uma explicação para aspectos importantíssimos intuídos ao longo do estudo: Auxilio, em seu desatino de choro e riso, diz que, ao mesmo tempo em que viu, não viu nada, porque estava na faculdade e não em Tlatelolco, onde houve a verdadeira matança. Mas, se Auxilio só pode ser testemunha porque sobreviveu, é também inegável que sua relação com a morte não seja mais a mesma, pois, de acordo com Seligmann-Silva (2003, p. 52), o autor do testemunho fez uma “passagem”, ou seja, atravessou a morte: “aquele que testemunha *sobreviveu* – de modo incompreensível – à morte: ele como que a penetrou”. Endo (2006, p. 17) acrescenta que “ter sobrevivido gera mal-estar. Uma experiência que pode desautorizar o viver”, por isso as perguntas sem respostas como “O que fizemos para continuarmos vivos onde tantos morreram? Qual nossa culpa? Qual o erro?” passam a comandar o imaginário do sobrevivente.

Acredito, então, que essa incompreensão potencializa a não-coincidência entre evento e representação, entre real e linguagem porque como disse Agamben (1999, p. 29) – e não quero ser repetitiva, pois já mencionei isso em algum momento dessa pesquisa – tocou-se a matéria da morte ou a matéria da palavra: “onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da palavra”. O exemplo dado pelo filósofo: aquele que passa pela morte sem morrer não tem nada a dizer sobre a morte, mas encontra a “matéria” para falar da (sua) vida.

Auxilio estava presa no banheiro e, por isso, não morreu, mas também não pôde atender ao chamado dos que gritavam por socorro, conforme adiantou a epígrafe: “Queríamos, pobres de nosotros, pedir auxilio; / pero no había nadie para venir en nuestra ayuda”, mostrando que esse excedente de leitura é produto dela mesma. Mas se a epígrafe é minha chave de leitura e ela, para mim, está relacionada com Tlatelolco, então essa é a história principal da narrativa que, surpreendentemente, está mantida fora da narrativa e, por isso, não parecerá uma história de terror.

Tlatelolco é mencionada ainda mais uma vez ao longo do livro: “Ya no recuerdo a cuántos lugares fuimos juntos, a la Villa, a Coyoacán, a Tlatelolco (allí yo no fui, fue él y Elena, yo no pude ir), a las faldas del Popocatepetl, a Teotihuacán [...]” (BOLAÑO, 1999, p. 42; grifos meus), mostrando que a falta da narradora gera um estranho sentimento de culpa ou arrependimento que, paradoxalmente, leva-a a condenar os poetas jovens que como ela não estiveram no evento e que

[...] cuya sola visión me provocaba escalofríos, como si no fueran de carne y hueso, una generación salida directamente de la herida abierta de Tlatelolco, como hormigas o como cigarras o como pus, pero que no había estado en Tlatelolco ni en las luchas del 68, niños que cuando yo estaba encerrada en la Universidad en septiembre del 68 ni siquiera habían empezado a estudiar la prepa. (BOLAÑO, 1999, p. 58; grifos meus)

Então, ousou inferir a partir disso que, declarando não ter estado em Tlatelolco, Auxilio possivelmente estaria protegendo da pulsão arquiviolítica, ou do apagamento, ou da ruína do arquivo a verdadeira história de Tlatelolco, a história de morte e torturas que não podem virar representação para não ter seu teor de crueldade enfraquecido, ou ainda, para que não pese sobre ela o perigo de ser esquecida, justamente por estar arquivada.⁵⁸

De todo modo, a “ferida aberta de Tlatelolco” simbolicamente representa a “ferida na memória” de Auxilio que, mesmo não estando lá, ou pelo menos declarando não estar⁵⁹, precisa ser enfrentada para sobrevivência do seu testemunho. Porém, esse encontro somente é possível, segundo Seligmann-Silva (2008, p. 70), por meio da imaginação que é chamada “como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma”. Mas, e essa é minha próxima questão, se o “trauma encontra na imaginação um meio para sua narração” e, por isso, “a literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço”, como a imaginação literária poderá dar conta de testemunhar um trauma, narrar um trauma que não pode de maneira alguma figurar no arquivo para que não se torne mais um evento museificado?

⁵⁸ Lembro o conceito de “museificação”, proposto por Huyssen (2002), que aborda o perigo da supervalorização da memória na contemporaneidade, o que em última instância pode transformá-la em produto comercial ou puro espetáculo.

⁵⁹ Penso em futuramente ampliar essa questão partindo da hipótese de que ao focar o espaço da Universidade, Auxilio desvia a atenção do evento em Tlatelolco para por em xeque a relação do intelectual com a História, questionando até que ponto ele participa dos eventos ou apenas se “esconde” no banheiro enquanto tudo acontece.

A memória silenciada

Ela não sabia o que estava fazendo ali.
Mas sabia que sairia dali com uma história.

Como a imaginação literária poderá dar conta de testemunhar um trauma, narrar um trauma que não pode figurar no arquivo? Retomo a pergunta que fecha o item anterior para desenvolver uma reflexão sobre a memória que está silenciada na voz de Auxilio, ou guardada pela indizibilidade do trauma. Tal memória, a meu ver, corre paralelamente à memória da tortura sofrida pelas vítimas de Tlatelolco.⁶⁰

Nesse sentido, penso nos testemunhos recolhidos por Elena Poniatowska sobre “a noite escura” e arquivados no livro *La noche de Tlatelolco* (2000).⁶¹ Neles aparecem referências explícitas à tortura, e um dado é bastante interessante: os muitos depoimentos de mães que sofrem pelos seus filhos desaparecidos, mortos ou torturados, falando de sua dor sobre-humana:

Sobre todo les agradezco a las madres, a los que perdieron al hijo, al hermano, el haber accedido a hablar. El dolor es un acto absolutamente solitario. Hablar de él resulta casi intolerable; indagar, horadar, tiene sabor de insolencia. Este relato recuerda a una madre que durante días permaneció quieta, endurecida bajo el golpe y, de repente, como animal herido —un animal a quien le extraen las entrañas— dejó salir del centro de su vida, de la vida misma que ella había dado, un ronco, un desgarrado grito. Un grito que daba miedo, miedo por el mal absoluto que se le puede hacer a un ser humano; ese grito distorsionado que todo lo rompe, el ay de la herida definitiva, la que no podrá cicatrizar jamás, la de la muerte del hijo. Aquí está el eco del grito de los que murieron y el grito de los que quedaron. Aquí está su indignación y su protesta. Es el grito mudo que se atoró en miles de gargantas, en miles de ojos desorbitados por el espanto el 2 de octubre de 1968, en la noche de Tlatelolco. (PONIATOWSKA, 2000, p.164).

O grito a que Poliatowiska se refere pode ser lido como o grito que a cada aparição desestabiliza a narrativa: “soy la madre de la poesía mexicana”, “soy la madre de los poetas” é o brado de Auxilio, inúmeras vezes repetido ao longo do relato:

⁶⁰ Diz-se que a literatura é a forma mais adequada para narrar o trauma porque não pode ser testemunho.

⁶¹ “En su mayoría estos testimonios fueron recogidos en octubre y en noviembre de 1968. Los estudiantes presos dieron los suyos en el curso de los dos años siguientes. Este relato les pertenece. Está hecho con sus palabras, sus luchas, sus errores, su dolor y su asombro. Aparecen también sus “aceleradas”, su ingenuidad, su confianza” (PONIATOWSKA, 2000, p.164).

Yo soy la madre de los poetas de México. Yo soy la única que aguantó en la Universidad en 1968, cuando los granaderos y el Ejército entraron. Yo me quedé sola en la Facultad, encerrada en un baño, sin comer durante más de diez días, durante más de quince días, del 18 de septiembre al 30 de septiembre, ya no lo recuerdo. (BOLAÑO, 1999, p. 128-9)

Contudo, esse grito que agiganta a figura narrativa chega até ao ponto extremo de reverter todo o processo numa operação centrípeta que desmerece o teor de suas palavras: quem acreditaria no que Auxilio diz? Somente uma mulher louca poderia dizer tal absurdo, arrogando para si um lugar tão elevado quanto este. Porém, importa confrontar essa fala de Auxilio com as reflexões dos psicanalistas Maren e Marcelo Viñar (1992) a respeito do psiquismo de sobreviventes submetidos à tortura. Segundo o casal, é comum que mulheres nessas situações assumam uma subjetividade maternal perante seu próprio corpo torturado:

Em intervalos regulares, entre as sessões de tortura os carrascos deixam à vítima um tempo aparentemente vazio [...] É neste tempo vazio que o sujeito marcado pelas experiências da tortura pode continuar a se deixar tomar pelo horror, ou, bem, encontrando-se já ausente, transformar-se em mãe nutridora de seu próprio corpo atormentado [...] Recuperar no corpo destruído pela tortura, um outro espaço próprio que contém uma corporalidade alucinada e a possibilidade de ser uma mãe nutridora de si mesmo é, pois, o único meio: ele restitui o espaço de intimidade, de segredo, disto que lhe é bem próprio. (VIÑAR, 1992, p. 77)

Essas novas considerações me levam a questionar mais uma vez a obra e repensar se Auxilio – tomada aqui como a figura representativa das vozes alheias – de fato ficou, durante esse tempo todo, apenas presa no banheiro da UNAM, ou se também foi vítima de tortura durante esse período. Uma intuição leva-me a crer que Auxilio, presa no quadrado de um banheiro, encontra-se devassada em sua intimidade e destituída de energia física, daí à sobrecarga psíquica e alucinatória que a ajuda a “abandonar o corpo para salvar o espírito”, pois somente

[...] o desprezo do corpo mortificado permite, ao nível alucinatório, a reestruturação fantasmática de um outro corpo. Clivagem e projeção massiva do corpo neste novo espaço de sua relação com os outros. Neste movimento, o espaço não se preenche com a urgência do corpo dolorido, mas com sua substituição simbólica através das imagens de outros corpos, de palavras, de gestos que são a carne do grupo com o qual aquele que foi torturado partilhava os ideais. (VIÑAR, 1992, p. 76-7)

Essa suposta explicação para o grito de Auxilio também ajudaria a explicar a multiplicidade de personagens que transitam por seu relato, como sendo a lembrança dos companheiros que vem para dar novo corpo à sua fisicalidade destruída, ou ainda, para auxiliá-la na salvação de algum estilhaço de identificação com um si mesmo deteriorado. Daí uma provável explicação para o fragmento:

Yo vivía durante el día en la Universidad haciendo mil cosas y por la noche vivía la vida bohemia y dormía e iba desperdigando mis escasas pertenencias en casas de amigas y amigos, mi ropa, mis libros, mis revistas, mis fotos, yo Remedios Varo, yo Leonora Carrington, yo Eunice Odio, yo Lilian Serpas [...]. (BOLAÑO, 1999, p. 31; grifos meus)

Essa “ruptura da relação conhecida com o corpo” e o “apelo inerente à alucinação, estão na origem da conduta que funciona como resposta ao aniquilamento”, de modo que apenas resta à Auxilio “entrar no mundo da obscuridade, do silêncio e dos barulhos insensatos, onde o tempo é outro, onde o corpo é outro, onde tudo muda para uma lógica na qual não somos mais nada” (VIÑAR, 1992, p. 74; 23): “Y yo estaba allí con ellos porque yo tampoco tenía nada, excepto mi memoria” (BOLAÑO, 1999, p. 33).⁶²

Preciso ainda explicar que minhas inferências se amparam em indícios recolhidos no testemunho ficcional e que apontam para marcas tanto de caráter psicológico como também físicos:

Me puse a pensar, por ejemplo, en los dientes que perdí, aunque en ese momento, en septiembre de 1968, yo aún tenía todos mis dientes, lo que bien mirado no deja de resultar raro. Pero lo cierto es que pensé en mis dientes, mis cuatro dientes delanteros que fui perdiendo en años sucesivos [...] En fin: perdí mis dientes en México como había perdido tantas otras cosas en México. (BOLAÑO, 1999, p. 26-7)

⁶² Acho importante apontar a aproximação que Paulo Endo faz entre tortura e estupro para mostrar mais um vínculo com *Um crime delicado*: “Sob vários aspectos ela [a experiência do estupro] se assemelha à tortura. O uso do corpo de outrem, o prazer obtido desse uso, a radicalidade do excesso onde se imbricam todas as formas de violência e onde o prazer exclusivo do agressor, pode desabilitar permanentemente o agredido ao prazer. Tanto o estuprador quanto o torturador, afogados em sua necessidade de prazer e poder, estão submetidos a um fundamento que os isola e os confunde: a prática covarde e subalterna que exige o esquecimento da própria alteridade e o dilema indeciso que os rebaixa a animais, de onde jamais se erguerão” (ENDO, 2006, p. 17).

Para mim, soa estranho o fato dessa mulher, que frequentava a Universidade e tinha muitos amigos, dizer ter perdido os dentes da frente que até o episódio de 68 possuía e, além disso, frisar: “Yo perdí mis dientes en el altar de los sacrificios humanos” (BOLAÑO, 1999, p. 28). Apesar de haver aí uma marca temporal de que perdeu os dentes em sucessivos anos, não podemos esquecer que a temporalidade na obra está fluidificada e que toda sua vida ocorre no espaço temporal daquele banheiro. Esse índice de tortura fica ainda mais forte quando a narradora descreve um modo muito especial de se comunicar com as mãos em concha, conforme a descrição abaixo:

Y la pérdida trajo consigo una nueva costumbre. A partir de entonces, cuando hablaba o cuando me reía, cubría con la palma de la mano mi boca desdentada, gesto que según supe no tardó en hacerse popular en algunos ambientes. Yo perdí mis dientes pero no perdí la discreción, la reserva, un cierto sentido de la elegancia. (...) Mi aspecto, para los que recién me conocían, era el de una conspiradora o el de un ser extraño, mitad sulamita y mitad murciélago albino. [...] Podían decir: Auxilio habla como los conspiradores, acercando la cabeza y cubriéndose la boca. (BOLAÑO, 1999, p. 27-8)

Nota-se nos trechos em grifo um efeito imanente na obra ao gesto de Auxílio, velando ao mesmo tempo em que revela algo mais além, que conspira para o duplo sentido da voz narrativa, uma espécie de disfarce, de dubiedade, já inscritos na imagem de um ser contaminado pela estranheza. Em *Amuleto*, o duplo velar-revelar aparecerá numa série de outros duplos como resistir-desistir, escrever-destruir, ocultar-descobrir, associado ao ato poético:

Pensé: pese a toda mi astucia y a todos mis sacrificios, estoy perdida. Pensé: qué *acto poético* destruir mis escritos. Pensé: mejor hubiera sido tragármelos, ahora estoy perdida. Pensé: la vanidad de la escritura, la vanidad de la destrucción. Pensé: porque escribí, resistí. Pensé: porque destruí lo escrito me van a descubrir, me van a pegar, me van a violar, me van a matar. Pensé: ambos hechos están relacionados, escribir y destruir, ocultarse y ser descubierta. (BOLAÑO, 1999, p. 131; grifos meus)

Muito apropriada a aproximação da narradora porque o que é a poesia que não a conspiração do silêncio contra a palavra, da palavra contra o silêncio, do dito contra o não-dito e vice-versa? Na espacialidade da escritura poética, Auxilio revela o que velou para sempre: os seus escritos, destruindo junto com isso todos os rastros, todas

as pegadas que poderiam incriminá-la e que, por isso mesmo, incriminam-na perante outra esfera do poder. Porque o crime não é essa fronteira tão nítida, como propõe Ludmer (2002) via Freud, o crime contaminou todas as esferas do contemporâneo e não há como prever quem são as vítimas e os criminosos.⁶³

Esse efeito conspirativo – instiga minha busca por índices ou “pistas” do crime de tortura que poderia ter sido cometido contra Auxilio, ou ainda, contra todos aqueles cujos lamentos se ouvem através dela. Para tal, baseio-me nos depoimentos dos torturados em Tlatelolco, que esclarecem as formas de violência aplicadas contra eles, destacando as perguntas lançadas em meio à confusão mental:

En la comandancia de la Policía Judicial Federal fui desvestido, golpeado, me dieron choques eléctricos, se me despojó de todos mis objetos personales y los agentes me dijeron que yo iba a ver a Justino Juárez "para recibir órdenes". Me aplicaron toda clase de torturas y me amenazaron para que yo firmara la declaración (...) [Félix Sánchez Hernández, obrero de la fábrica de chocolates Sanborn's, preso en Lecumberri] (PONIATOWSKA, 2000, p. 44)

Más torturas, golpes, toques eléctricos. Seguían increpándome: —A Tayde sí lo conoces ¿verdad? No te has fijado que siempre anda muy arregladito, con muy buena ropa? ¿Sabes que los traicionó, que el dinero se lo da Gil Preciado? (...) [Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca, del CNH] (PONIATOWSKA, 2000, p.107-8)

Empezaron los toques eléctricos en los testículos, el "pocito" de agua sucia en el que lo sumergen a uno hasta estar a punto de perder el conocimiento; las torturas por cansancio muscular, por - crisis nerviosa, los golpes en todo momento. [Gilberto Guevara Niebla, del CNH] (PONIATOWSKA, 2000, p. 110)

Agora, destaco algumas passagens da narração de Auxilio:

[...] pero las puntas de mis dedos, mis yemas que ardían, sólo palparon papeles y libros y revistas y hasta ropa interior limpia (lavada a mano y sin jabón, sólo con agua y voluntad en uno de los lavamanos de esa cuarta planta ubicua como una pesadilla) [...] (BOLAÑO, 1999, p. 50)

Y no sé cuánto tiempo pasó, si mucho o si poco, porque yo tenía los sentidos enganchados con alfileres en el espacio y no en el tiempo, [...] (Idem, p. 85)

⁶³ Penso nos diversos mecanismos criminosos utilizados pelo poder como forma socialmente aceita de manutenção da ordem: “todo dispositivo intencional, quaisquer que sejam os meios utilizados, engendrada com a finalidade de destruir as crenças e convicções da vítima para privá-la da constelação identificatória que a constitui como sujeito. Este dispositivo é aplicado pelos agentes de um sistema de poder totalitário e é destinado à imobilização pelo medo da sociedade governada (VIÑAR, 1992, p. 60).

Creo que empezó a dolerme la cabeza y cerré los ojos. Creo que empezaron a dolerme los dientes que ya no tenía y cerré los ojos. Y cuando los abrí ella [Remedios Varo] estaba en la barra, definitivamente sola, sentada encima de un taburete [...] (Idem, p. 87)

Esses recortes tomados ao acaso apresentam semelhanças com os relatos verídicos, mas dentro do relato ficcional essa semelhança é dissipada porque estão diluídas nas alucinações da narradora de modo a amenizar o terror que uma representação realista seria capaz de provocar. O que quero dizer é que, mais do que o registro documental de Poniatowska⁶⁴, a literatura pode chegar muito próximo ao real, causando sensações e aflições no leitor que poderiam perfeitamente simular a dor da tortura. No entanto, essa representação realista se, por um lado, pode dar a dimensão da violência, por outro, pode se transformar num instrumento catártico que, em última instância, se transformaria num dispositivo pacificador da violência. Por tudo isso, penso que no projeto autoral de Roberto Bolaño, essa estratégia do desvario é, também, um meio de preservar o relato desse perigo constante: mantendo o princípio de incerteza, da confusão, dúvida e da relatividade, que perpassam a narrativa, as imagens são permanentemente redimensionadas, impossibilitando qualquer palavra final sobre o texto, qualquer representação que solidifique conceitos. Ou seja, a literatura de Bolaño recusa ser documento.

Desse procedimento decorre a necessidade de se fazer uma leitura procurando diferenciar, pelo menos um pouco, os fluxos que se misturam e se contaminam na narração:

Así que allí estaba yo, acunada por la nieve y dispuesta a morir, cuando de repente sentí algo que goteaba y me dije esto no puede ser, debo estar alucinando otra vez, en el Himalaya nada gotea, todo está congelado. Bastó ese ruidito para que no entrara en el sueño eterno. Abrí los ojos y busqué la fuente de aquel sonido. Pensé: ¿se estará descongelando el glaciar? La oscuridad parecía casi absoluta, pero no tardé en descubrir que sólo eran mis ojos que tardaban en acostumbrarse. [...] Me levaté. [...] En ese momento decidí bajar de las montañas. Decidí no morirme de hambre en el

⁶⁴ E aqui digo que a literatura chega mais próximo do real do que o registro documental porque a minha visão conservadora do literário é algo que ainda está se diluindo. Os testemunhos que aparecem no registro de Poniatowska não causam o impacto que sinto no testemunho ficcional de Auxilio porque creio que no gênero documental o foco é apresentar uma denúncia, ou um documento, enquanto que na ficção seria o de representar e, pensando nisso, ao testemunho em si – a fala do sobrevivente – incide a forma do gênero que o contém. Seria, então, como se esse corpo textual pudesse transformar um mesmo conteúdo de modo que ao incorporar um *corpus* específico, o gênero documental recolhe os fragmentos encorpando-os, ao passo que no texto ficcional o *corpus* do testemunho se perdesse.

lavabo de mujeres. Decidí no enloquecer. Decidí no convertirme en mendiga. Decidí decir la verdad aunque me señalaran con el dedo. (BOLAÑO, 1999, p. 125-7; grifos meus)

O fragmento aparece no final do relato e intensifica o elemento alucinatório, talvez potencializado pela fome e o cansaço, no deslizar do espaço físico (banheiro) ao imaginário (Himalaia), ambos conectados pelo som da água gotejando na torneira. Essa continuidade, que também se irmana ao discurso, instaura a coragem de reagir à situação, mesmo que se rendendo ou traindo a verdade. Mas, essa traição à verdade é também bastante ambígua porque o que, de fato, seria trair uma verdade inconfessável? Confessá-la ou torná-la mentira? Se isso não se esclarece, ao menos, pode-se afirmar que a consciência do perigo de enlouquecer afasta Auxilio da loucura, de modo que a narradora, sob o impacto do estranho, apresenta sinais de momentânea privação da razão, mas não é louca.

Observo ainda que, já nas páginas iniciais, Auxilio faz um apelo à memória: “Estiremos el tiempo como la piel de una mujer desvanecida en el quirófano de un cirujano plástico” (BOLAÑO, 1999, p.5). Essa imagem bastante específica pode aludir à situação de tortura se associada ao exemplo já citado anteriormente no qual a narradora diz que poderia dizer várias coisas em resposta ao “quem é você”, mas que é melhor permanecer no silêncio, pois “(con un látigo me enseñaron, con una vara de fierro) que las redundancias sobran y que sólo debe bastar con el argumento” (BOLAÑO, 1999, p. 4). As imagens de consultório e cirurgião, assim como chicote e a barra de ferro que aparecem associadas ao dizer, ou melhor, *ao que* e *como* dizer, poderiam justificar a hipótese de tortura, entretanto, é preciso ainda atentar para os parênteses do fragmento que visam confidenciar algo que está submerso na superfície do relato e que precisa, para ser compreendido, da respiração conjunta e performática entre narradora e leitor, já aludida anteriormente, para que haja um pacto de compreensão em torno desse “segredo” que se esconde sob as malhas textuais:

Podían decir: Auxilio habla mirándote a los ojos [...] ¿en dónde reside el secreto de ese su juego de manos prodigioso? El secreto, amigos míos, no pienso llevármelo a la tumba (a la tumba no hay que llevarse nada). El secreto reside en los nervios. En los nervios que se tensan y se alargan para alcanzar los bordes de la sociabilidad y el amor. (BOLAÑO, 1999, p. 28; grifos meus)

Embora a narradora aponte para uma possível revelação do segredo, segundo Derrida (1995, p. 45), ele está além do jogo de velar/desvelar, ao contrário disso, o segredo “não se dissimula, permanecendo inviolável até quando se acredita tê-lo revelado”. Isso ocorre porque o segredo está na palavra, mas é também externo a ela, é algo que sobra, que excede, que está além: “o segredo é o que, na palavra, é estranho à palavra”. Sendo assim, o segredo de Auxilio estará resguardado mesmo encontrando seu “lugar na aparência” do texto literário, pois “pode se prestar a isso, mas nunca se rende a isso” (Idem, p. 46). Portanto, todos os meus esforços de desvelamento do segredo de *Amuleto a priori* já são fracassados porque nunca o terei em palavras, porque se acaso o tivesse, evidentemente, segredo ele deixaria de ser. Creio, então, que o segredo só pode estar no que na palavra é silêncio ou, como diz Auxilio, nos nervos que se tensionam e se alargam, ou seja, no movimento de inspiração e expiração inscrito na oralidade textual, ou ainda, no movimento de atração e expulsão imagética no texto.

Dessa maneira, penso que se o segredo não pode ser conhecido, pode, sim, ser intuído a partir da “aparência de segredo” que assombra o texto: há segredo. É com base nessa aparência que leio as imagens propostas pela narradora quando se depara com a boca negra de um vaso de flores e se entrega a uma vertigem de pensamentos:

[...] pensé: voy a meter la mano por la boca negra del florero. Eso pensé. Y vi cómo mi mano se despegaba de mi cuerpo, se alzaba, planeaba sobre la boca negra del florero, se aproximaba a los bordes esmaltados, y justo entonces una vocecita en mi interior me dijo: che, Auxilio, qué haces, loca, y eso fue lo que me salvó, creo, porque en el acto mi brazo se detuvo y mi mano quedo colgando, en una posición como de bailarina muerta, a pocos centímetros de esa boca del infierno, y a partir de ese momento no sé qué fue lo que me pasó aunque sí sé lo que no me pasó y me pudo haber pasado. Una corre peligros. Esa es la pura verdad. Una corre riesgos y es juguete del destino hasta en los sitios más inverosímiles.

La vez del florero yo me puse a llorar. [...] Al menos, puedo asegurar que em determinado momento se me nubló la vista y se me aflojaron las piernas. Y cuando ya estuve sentada, me entraron unos temblores muy fuertes que parecía que me fuera a dar un ataque. Y lo peor era que mi única preocupación en ese momento consistía en que Pedrito Garfias no entrara y me viera en ese estado tan lamentable. (BOLAÑO, 1999, p. 8; grifos meus)

Notam-se, nos trechos grifados, ocorrências que fazem eco à situação de tortura comentada pelo casal Viñar (1992): a fragmentação e desarticulação do corpo agonizante, o tempo vazio, a privação sensorial, a loucura, o medo da morte, o desvio e a fuga na memória: “En alguna parte del cielo se estaba gestando una tormenta eléctrica, pero yo no le prestaba excesiva atención. Yo bajaba y pensaba en cosas alegres. Pensaba en Arturito Belano, por ejemplo [...]” (BOLAÑO, 1999. p. 127). Além disso, a imagem da “bailarina morta”, que sugere a fraqueza da narradora que está há muitos dias sem comer nem beber, reaparece mais uma vez, mas agora também como inscrição do evento ocorrido no banheiro:

Y yo, pobre de mí, oí algo similar al rumor que produce el viento cuando baja y corre entre las flores de papel, oí un florear de aire y agua, y levaté (silenciosamente) los pies como una bailarina de Renoir, como si fuera a parir (y de alguna manera, en efecto, me disponía a alumbrar algo y a ser alumbrada), los calzones esposando mis tobillos flacos, enganchados a unos zapatos que entonces tenía, unos mocasines amarillos de lo más cómodo, y mientras esperaba a que el soldado revisara los wáteres uno por uno y me disponía moral y físicamente, llegado el caso, a no abrir, a defender el último reducto de autonomía de la UNAM [...] (BOLAÑO, 1999, p. 25; grifos meus)

A imagem da bailarina, atraída e expelida no texto, mistura-se a das algemas e das “luzes” – isso sem mencionar a imagem das pernas abertas – criando um jogo de palavras entre iluminar e ser iluminada que lembra algo como os holofotes lançados sob os olhos do torturado, produzindo um efeito impressionista que protege com o véu da indecisão o verdadeiro conteúdo do fragmento literário.

Ainda assim, associo a disponibilidade de Auxilio em defender a autonomia da UNAM à recusa a perder sua própria autonomia, já que “a resistência e a manutenção dos princípios é a única maneira de garantir uma sobrevivência anímica” (ENDO, 2006, p. 16). Porém, nesse movimento de resistência “o torturado é relançado para uma outra senda estreita, para uma outra armadilha, a da auto-responsabilização” (Idem), o que me ajuda a compreender – fora do âmbito da ingenuidade ou loucura – esse arrogar de grandes responsabilidades para si mesma: defender como mãe os poetas, a poesia, a universidade e o México:

Sé que empezaba a anochecer cuando salí del wáter. Tenía las extremidades acalambradas. Tenía una piedra en el estómago y me dolía el pecho. Tenía como un velo o una gasa sobre los ojos. Tenía unos zumbidos de abejas o

avispa o abejorro en los oídos o en la mente. Tenía como cosquillas y al mismo tiempo como ganas de dormir. Pero la verdad es que estaba más despierta que nunca. La situación era nueva, lo admito, pero yo sabía qué hacer. Yo sabía cuál era mi deber. (BOLAÑO, 1999, p. 25; grifos meus)

Essa possibilidade de leitura somente pode ser intuída no silêncio diferencial instituído pelo segredo:

[...] se produjo un silencio especial, un silencio que ni los diccionarios musicales ni los diccionarios filosóficos registran, como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones, y entonces me vi a mí misma y vi al soldado que se miraba arrobado en el espejo, nuestras dos figuras empotradas en un rombo negro o sumergidas en un lago, y tuve un escalofrío, hélas, porque supe que momentáneamente las leyes de la matemática me protegían, porque supe que las tiránicas leyes del cosmos, que se oponen a las leyes de la poesía, me protegían y que el soldado se miraría arrobado en el espejo y yo lo oiría y lo imaginaría, arrobada también, en la singularidad de mi water, y que ambas singularidades constituían a partir de ese segundo las dos caras de una moneda atroz como la muerte. (BOLAÑO, 1999, p. 24-5)

Viñar (1992, p. 75), ao descrever a situação do torturado Pedro, nome que guarda a identidade de um militante político latino-americano, comenta que quando a solidão – e leio essa solidão como forma de silêncio diferencial – se apossou dele “pôs-se a falar consigo mesmo como fazia o oficial” e “pouco a pouco, começou a pensar que seus acusadores tinham razão”. A partir do exemplo, consigo entrever na fala de Auxílio esse instante de identificação, ou de uma espécie de introjeção com seu agressor, instante esse que marca a redução do torturado:

[...] ao discurso de quem, uma vez, colocou em risco nossa vida, violou nossos corpos e, por esse meio, colapsou nossos recursos de sobrevivência psíquica apenas para satisfazer uma vontade unilateral que, sem a violência extrema, não poderia ser realizada. (ENDO, 2006, p. 19)

O espelhamento ou a fusão de Auxílio ao soldado, seu algoz, antecipa uma reflexão da narradora acerca da sombra que a seguia pelos escombros de La Villa ou da colônia Guerrero “hasta que de pronto el sol nocturno se apagó, dejé de llorar, volví a la realidad con un escalofrío y comprendí que aquel que me seguía apetecía mi muerte. O mi vida.” (BOLAÑO, 1999, p. 49). Diz Endo (Idem) que há identificação com o agressor quando ele é “confundido com um salvador benevolente” ou “uma

autoridade suprema que tudo pode fazer cessar”, ou seja, com aquele que pode decidir sobre a vida ou a morte daquele que está sob tortura.⁶⁵

Mas, essa decisão é para sempre adiada: nem vida, nem morte, pois Auxilio não estanca em nenhum desses lugares, mas mantém-se como presença-ausência fluida num espaço intervalar, indecível – aquele do limite, do umbral – habitado somente pelos fantasmas, corpos incorpóreos que podem se fundir num gesto uníssono à sua voz:

Y supe que la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes, una inacabable legión de jóvenes que se dirigía a alguna parte. Los vi. Estaba demasiado lejos para distinguir sus rostros. Pero los vi. No sé si eran jóvenes de carne y hueso o fantasmas. Pero los vi.

Probablemente eran fantasmas.

Pero caminaban y no volaban, como dicen que vuelan los fantasmas. Así que puede que no fueran fantasmas. Supe también que pese a caminar juntos no constituían lo que comúnmente se llama una masa: sus destinos no estaban imbricados en una idea común. Los unía sólo su generosidad y su valentía. [...]

Estaban cantando. (BOLAÑO, 1999, p.136; grifos meus)

Essas figuras diluídas em corpos liquefeitos e espectrais dão ao relato um aspecto impalpável ou imaterial que poderia estancar na imagem da irrealdade, no entanto, os fantasmas participam de outra ordem na qual real e irreal compactuam, permanecendo indecíveis. Esses jovens poetas que são e não são fantasmas, que não voam, mas caminham, deixam seus rastros na narrativa porque estão a serviço do irrepresentável, do incomunicável em palavras, do “eu” que está interdito desde o início na espacialidade do arquivo *Amuleto*. Embora indistinguíveis como rostos não são a massa, esse já tão endurecido rosto do anonimato, são subjetividades que se unem em canto, antes e depois da morte, como também descreve Poniatowska (2000, p. 13):

Son muchos. Vienen a pie, vienen riendo. Bajaron por Melchor Ocampo, la Reforma, Juárez, Cinco de Mayo, muchachos y muchachas. Estudiantes que van del brazo en la manifestación con la misma alegría con que hace apenas

⁶⁵ Trata-se de “Uma ilusão forjada pelo trabalho psíquico para poupar-se da dor e do sofrimento. Encontrar algo familiar em meio ao deserto da tortura. Criar uma miragem pacificada onde tudo é isolamento, dor e eternidade. Embora fracassada, a identificação com o agressor é um recurso limite de sobrevivência do psiquismo e deve ser acolhido como uma forma de sobrevivência psíquica em meio ao sofrimento absoluto e ao terror da aniquilação. Conduz à culpabilização e ao sofrimento, mas seu princípio é a sobrevivência. Paradoxo que só pode ser explicado através da elucidação dos processos inconscientes e dos mecanismos de proteção do eu” (ENDO, 2006, p. 20).

unos días iban a la feria; jóvenes despreocupados que no saben que mañana, dentro de dos días, dentro de cuatro estarán allí hinchándose bajo la lluvia, después de una feria en donde el centro del tiro al blanco lo serán ellos, niños-blancos, niños que todo lo maravillan, niños para quienes todos los días son día-de-fiesta, hasta que el dueño de la barraca del tiro al blanco les dijo que se formaran así el uno junto al otro como la tira de pollitos plateados que avanza en los juegos, click, click, click, click y pasa a la altura de los ojos, ¡Apunten, fuego!, y se doblan para atrás rozando la cortina de satén rojo.

E, de novo, Auxilio:

Y los oí cantar, los oigo cantar todavía, ahora que ya no estoy en el valle, muy bajito, apenas un murmullo casi inaudible, a los niños más lindos de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que lo tuvieron todo y a los que no tuvieron nada, qué canto más bonito es el que sale de sus labios, qué bonitos eran ellos, qué belleza, aunque estuvieran marchando hombro con hombro hacia la muerte, los oí cantar y me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran, yo estaba demasiado lejos y no tenía fuerzas para bajar al valle, para ponerme en medio de aquel prado y decirles que se detuvieran, que marchaban hacia una muerte cierta. Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto. (BOLAÑO, 1999, p. 137-8)

É bem possível que nem todos tenham cantado⁶⁶, mas Auxilio também ouve o murmúrio quase inaudível de um canto feito de silêncio ou de um canto à força silenciado: cantos cegos e surdos que participam da grande temporalidade ou da grande memória do mundo. Dando voz a essas vozes, Auxilio acende uma esperança de salvação não apenas àqueles que a ouvem, mas, principalmente, aos que já não a ouvem mais: aqueles para quem a salvação já não importa porque passaram pelo irreparável⁶⁷: “Todos se han ido, menos yo. Todos han vuelto, menos yo. La segunda

⁶⁶ “Veamos eso de las delaciones. ¿Usted cree que no hubo muchos que "cantaron"? Usted cree que un muchacho que jamás ha pasado por una situación semejante, loco de terror por todo lo que ha visto, presa de un nerviosismo incontrolable, expuesto a una tensión constante, sujeto a torturas, a amenazas no sólo a él sino a su familia ¿usted cree que no "canta"? ¿Lo considera usted un coyón, un asco, un delator? ¡Hombre! Es una víctima de las circunstancias. ¡Por favor que no jueguen a los héroes quienes no lo son! [Sócrates Amado Campos Lemus, delegado de la Escuela de Economía del IPN ante el CNH]” (PONIAŁOWSKA, 2000, p. 122)

⁶⁷ “Podemos poner la esperanza sólo en lo que es sin remedio. Que las cosas estén así y así – esto es, todavía en el mundo –. Pero que esto sea irreparable, que aquel *así* ya no tenga remedio, que podamos contemplarlo como tal – ésta es la única apertura fuera del mundo –. (El carácter más íntimo de la salvación: que somos salvados sólo en el punto en que no queremos serlo más. Por esto, en aquel punto hay salvación, pero no para nosotros)” (AGAMBEN, 1993, p. 71). Essa fala de Agamben encontra eco no ensaio “Magia y Felicidad”, de Profanaciones (2005) no qual diz ser a felicidade somente possível através da magia, porque a felicidade não pode ser prêmio ou merecimento, nem pode ser consciente de si. A felicidade que chega pela magia estaria ligada a um encantamento que não pertence ao

afirmación era difícil de aceptar porque la verdad es que no veía a nadie y si todos hubieran vuelto yo los vería” (BOLAÑO, 1999, p. 112).

É desnecessário dizer que não pretendo uma conclusão sobre *Amuleto*, mas sim um exercício no qual “a interpretação deve ser substituída por um discurso novo, que tenha por finalidade não o desvendar-se de uma estrutura única e ‘verdadeira’, mas o estabelecer-se de um jogo de estruturas múltiplas” (1984, p. 198). Em *Amuleto*, a multiplicidade convive com a continuidade do discurso oralizado da narradora Auxilio, ser *qualquer* espectralmente presente num arquivo sem arquivo, que busca proteger e manter irrecuperável o irreparável. Esse rosto-limite, orquestrador de vozes alheias também fantasmáticas, de lamentos e clamores, compõe seu gesto plural e uníssono a partir de pequenas memórias incertas e diluídas “dos outros” – amigos, companheiros, conhecidos e desconhecidos que dão corpo à efemeridade de seu corpo-discurso atormentado e alucinado pela privação e violência. Neste processo relacional, as alucinações, vertigens e desvarios são responsáveis pela atmosfera de conspiração que instaura a “aparência de segredo” no testemunho ficcional da narradora, que, de todo modo, permanece secreto, embora a presença-ausência do trauma, diluído na grande temporalidade da obra, junto com o tratamento ambíguo de signos possibilitem entrever marcas da tortura silenciadas na memória textual.

Nesse percurso, tentei olhar para tudo e, desse tudo, soube menos do que um pouco, porque o que de fato interessa(-me) é justamente aquilo que somente pode ser captado num olhar de relance, como naqueles momentos em que se olha para o espelho e tem-se a súbita impressão de que por detrás de nosso ombro há um “alguém”, um “fantasma” também a nos olhar olhá-lo. “Tocaron y no hay nadie en la puerta. ¿Tocaron?” (Levinas, 2004, s/p.). Mas, essa impressão dura apenas um instante: intenso instante marcado pelo medo, curiosidade e autoproteção, formas de saberes desde muito descartadas pela racionalidade.

Por isso, há ainda muito para se (entre)ver em *Amuleto*, ato amoroso, político e poético de um eu extremamente envolvente e que me remete, apesar de todo esse

encantado, mas que a ele vem como resposta a um chamamento, mas que só chega se ali se despiu do nome e se abriu para o gesto.

percurso, à pergunta inicial deste estudo: quem é afinal esse “eu que diz eu” no relato e que se desdobra em tantos nós?

[É Auxilio Lacouture ou Arturo Belano ou Roberto Bolaño, fantasmas encantados que reúnem e remendam todos os lamentos do mundo num canto-amuleto e que atendem também pelo nome de Recordação:

“Luego me desperté. Pensé: yo soy el recuerdo.” (,1999, p. 130).]

2.3 – Infiltrações

Até porque essa era a sua luta, a primeira (desde).
E queria que fosse um estar-sendo assim:
simples, solto, sem aspas ou ponto final...

Relendo o que escrevi até aqui, não tenho certeza se consegui realizar o meu objetivo: demonstrar a liquidez não apenas como metáfora, mas como aspecto desestabilizador no discurso do narrador e na construção de um espaço-tempo alargado pela dissolução de fronteiras, pelo trânsito de fluxos e constante incerteza. Por outro lado, penso que se a liquidez me escapa a todo o momento é porque, uma vez completamente estabelecida e/ou consolidada, paradoxalmente desmentiria a si mesma. Sendo assim, a proposta de trabalhar com o conceito de liquidez na literatura me coloca frente à alternativa: escrever sobre estruturas moventes e desviantes reunindo vozes e saberes sem me fixar a nenhum deles propriamente; ou deter-me, exclusivamente, na imagem da liquidez até exaurir sua característica fluida, solidificando-a num conceito aplicativo. De um modo ou de outro, corro riscos: no primeiro, o de não chegar a lugar nenhum; no segundo, o de chegar a uma fórmula.

Deixo, então, o entrave para depois. Agora, retomo a análise numa deriva comparatista, abrindo espaço para as relações de proximidade e afastamento entre esses dois exemplares da minha ideia de literatura líquida, principalmente porque submetidos a *minha* leitura líquida, o que não garante nada, pois é próprio do processo o impulso à solidificação. Isso porque

What goes for 'literary production' also goes for 'the reading of literature.' The performativity we have just been talking about calls for the same responsibility on the part of the readers. A reader is not a consumer, a spectator, a visitor, not even a 'receiver.' So we find once more the same paradoxes and the same stratifications. A critique presenting itself with "deconstructionist" proclamations, thesis or theorems can practice, if I may put it this way, the most conventional of readings. And reciprocally. And between the two extremes, right inside each reading, signed by one and the same person, a certain inequality and even a certain heterogeneity remains irreducible. (DERRIDA, 1992, p. 51)⁶⁸

⁶⁸ Tradução livre: "O que vale para a produção literária também vale para a leitura da literatura. A performance da qual estamos falando pede a mesma responsabilidade por parte dos leitores. Um leitor não é um consumidor, um espectador, um visitante e nem meramente um receptor. Então encontramos mais uma vez os mesmos paradoxos e as mesmas estratificações. Uma crítica que se apresenta com

Vejo a liquidez, de modo geral, como resposta a um estímulo e não como uma entidade superior instaurada no tempo, no espaço, ou numa relação. Por isso, liga-se aos procedimentos narrativos, mas, também, à leitura dessa construção, ou melhor, a liquidez estaria imiscuída no modo da resposta do autor ao seu tema tanto quanto na resposta do leitor à trama, não permitindo julgar se isso é melhor ou pior do que uma resposta/leitura sólida, por exemplo. A liquidez seria algo como um “modo” disponível ao autor/leitor, um meio possível de ser utilizado tanto por conservadores quanto por revolucionários e o julgamento dependeria de todas as implicações desse uso.

Creio que Sérgio Sant’Anna e Roberto Bolaño chegam a resultados diferentes porque elaboram a liquidez de diferentes modos, a começar pela escolha de seus narradores e pelo jogo de inversões propostas. Isso está muito ligado à perspectiva de quem narra, pois somente se ouve a voz da vítima em *Amuleto*, já em *Um crime delicado* essa voz não aparece: Inês não fala como também não fala Maria Luísa, calada pelo narrador com elogios de uma crítica positiva, nem Maria Luísa II, que prefere não emitir opinião diante do crítico da peça. Além disso, outro aspecto dessas vozes me parece importante: enquanto Antônio Martins é o homem rodeado por mulheres que o servem (amigas e atrizes em favores sexuais), Auxílio é uma mulher rodeada por homens a quem serve (poetas e jovens bêbados aos quais cuida mesmo em se tratando de sexo, pois, segundo ela, nestes casos atua como psicoterapeuta).

Em outras palavras, Antônio Martins é o narrador homem, o suposto agente da violência; Auxílio é a narradora mulher, supostamente vitimada pela violência e, portanto, enquanto ouve-se nela a voz da vítima num discurso lacunar atravessado pela suposta loucura, nele essa voz é carregada de um discurso centralizador que abafa, ou violenta, outras vozes em nome de uma autojustificativa. A partir disso, pode-se dizer que o autor Sérgio Sant’Anna fala desde um discurso falocêntrico e logocêntrico superado pela opção marginal⁶⁹ de Roberto Bolaño. Ou seja, em *Um*

proclamações “desconstrucionistas”, teses e teoremas, pode praticar, se posso colocar desta maneira, a mais convencional das leituras. E assim, reciprocamente. E entre estes dois extremos, dentro de cada leitura, “feita” por uma e pela mesma pessoa, permanece irreduzível uma certa igualdade e ainda uma certa heterogeneidade.

⁶⁹ A meu ver, um estudo sobre literatura marginal deveria considerar Roberto Bolaño como seu precursor e mais caro autor, mas não porque aqueles a quem dá voz sejam sujeitos considerados marginais, e sim porque pratica uma escritura de margens e sem centralidade. Não sei se há estudos

crime delicado a liquidez poderia estar colaborando com um discurso dominador que serve ao poder, ao passo que *Amuleto* daria voz ao dominado como forma de libertação. Assim, se em ambos a liquidez ajuda a manter os arquivos dos crimes fora de acesso, em *Um crime delicado*, com o arquivo protegido seu autor escaparia de responder por ele; já em *Amuleto*, essa proteção o resguardaria da banalização ou museificação e os criminosos são chamados a prestar contas.

No entanto, uma leitura líquida não permite que as coisas sejam resolvidas dessa maneira, obrigando a um exame das movências nesses relatos ensaísticos, pois, pelo tratamento dado ao tema, não podem ser classificados apenas como romances ou novelas. Aira (2001, p. 9) esclarece que, enquanto no romance o tema é continuamente postergado e reconstruído, revelando-se apenas ao final; no ensaio o tema é dado previamente, ou seja, “el ensayo yá está escrito, antes de escribirse”, por isso seu desenrolar é o de uma busca por qual verdade dizer, ou qual verdade se acorda melhor com esse tema *a priori*.

Evidentemente, os livros em questão não são ensaios, mas bebem muito nesta fonte ensaística porque, assim como aponta Aira, antecipam o tema e, a partir dele, vagueiam por reflexões voltadas à arte e à sociedade. Em *Amuleto* esse tema é apresentado na primeira linha: “Ésta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá”. Em *Um crime delicado* estampa-se no título e, talvez seja isso, esse destino anunciado, justamente o que favorece as derivas e desvios narrativos.

Aira menciona ainda uma estratégia particular no trabalho dos ensaístas: conjugar, no título, dois termos que são a matéria sobre a qual se concentram os deslizamentos. É possível depreender isso também no anúncio desses escritores: verdade/aparência é a dupla matéria que está na base tanto de um como do outro, mas a partir dela outras incontáveis combinações podem ser formadas. E será na conjugação de dois termos opostos e complementares que pretendo exercitar minhas comparações: autor/narrador, vítima/agressor, masculino/feminino,

que abordem isso, porém é essa mudança estrutural proposta por uma narrativa que, a todo o momento, procura se afastar do tema principal, diluindo o enredo, me parece ser o diferencial de sua produção em relação a outras literaturas/autores marginais que apenas o são porque focam sujeitos que ficam à margem e, nesse sentido, o que de fato haveria é um deslocamento de centro e não marginalidade.

individual/coletivo. Não assim de modo tão didático, mas num jogo de nuances desviante que ora toca uma margem, ora outra.

Começo pensando sobre a seleção de gênero que, inevitavelmente, é também responsável pela ilusão de distância entre narrador e autor: é mais fácil identificar Antônio Martins com Sérgio Sant’Anna do que Auxílio com Roberto Bolaño, ainda mais porque aqui a identificação do autor recai em Arturo Belano, que é justamente aquele que não fala – ou o faz apenas indiretamente.

Na verdade, Sérgio Sant’Anna procura fazer com que seu narrador Antônio Martins evoque a presença de Machado de Assis, seja diluído em suas personagens ou ele mesmo (lembre-se que Inês é o nome da suposta amante de Machado na vida real), instigando similitudes: “[...] sentia um misterioso e secreto prazer em mancar ligeiramente na rua e no percurso do saguão de teatro à minha poltrona. Cheguei a pensar que era uma pena que não possuísse uma bengala” (SANT’ANNA, 1997, p. 44). No entanto, essa espécie de escapismo, tentando desviar a atenção para o cânone, estranhamente faz com que a identificação volte para o autor Sérgio Sant’Anna que tem um “problema” assumido publicamente com Machado. Isso o torna, de certa forma, responsável pelo discurso do seu narrador, diria até que esse jogo de idas e vindas obriga o autor a responder pelo que escreve.

Com *Amuleto*, ocorre algo interessante: a narradora livre da identificação desobriga o autor de responder pelo que escreve, inclusive pelo *alter ego* que passa a ser uma criação de Auxílio: “se mostraba dispuesto a seguir, completamente identificado con el papel de tipo duro que yo había contribuido a darle” (BOLAÑO, 1999, p. 67) e também muito distinto dela: “Yo esa noche me hice amiga de él, pese a la diferencia de edades, ipese a la diferencia de todo!” (Idem, p. 30; grifos meus). Essa marca anunciada de diferença faz com que Roberto Bolaño dilua-se na escritura até quase apagar-se enquanto Sérgio Sant’Anna parece solidificar-se.

Sendo assim, nesse jogo de aproximação e distanciamento, a mim parece que Sérgio Sant’Anna diz “eu sou agressor” enquanto Bolaño diz “eu não sou vítima”. Mas se Bolaño não é vítima, o que seria?

Eu quero voltar agora ao anúncio do nome e suas implicações de hospitalidade e responsabilidade diante da lei. Auxílio Lacouture cumpre as regras de hospitalidade,

conforme visto com Derrida, ao nomear-se: primeiro ela se apresenta como amiga de Arturo Belano como se *a priori* o leitor o conhecesse e depois diz seu nome seguido do sobrenome, o que faz toda a diferença porque a inscreve numa genealogia e não permite que seja confundida com outra pessoa. A partir dessa anunciação, Auxílio se coloca como a única responsável pelo que será dito, livrando de qualquer responsabilidade Arturo Belano e Roberto Bolaño, de modo que mesmo as referências autobiográficas ficam sobrepujadas pela ficção. Desse modo, Auxílio ao nomear-se acaba por delinear o espaço da ficção e, mesmo tomando como referencial um fato histórico, dá os limites do seu campo de atuação: o literário.

Já Antônio Martins não faz isso, seu nome somente aparece quase na metade do livro e, ainda assim, porque é cobrado, é chamado a responder por ele:

- Antônio Martins?

Ao virar-me, sobressaltado, dei de cara com uma negra muito bonita. Estendia-me um cálice com uma bebida muito colorida.

- Sim – eu disse [...] (SANT’ANNA, 1997, p. 57)

Depois disso, o narrador apenas se nomeará – e utilizando apenas o prenome – à página 111 ao assinar uma carta à Inês. Com isso, a meu ver, ele age como o ladrão cujo objetivo é entrar sorrateiramente na minha casa e não responder pelos atos praticados nela. Mais ainda, pois um ladrão que primeiro rouba minha atenção, depois minha confiança, por fim minha inocência.

Lembro-me do meu incômodo, quando da primeira leitura, porque ao comentar sobre o livro esquecia-me o nome do narrador personagem. Claro que seu nome constava no resumo da contracapa, mas ali parecia algo externo à história. Então era como se eu tivesse falando de alguém sem nome que invadia meu corpo e roubava-o sem oferecer o seu como moeda de troca. E, mais uma vez, esse escapismo do narrador me aproximava da figura do autor: ao tentar diluir-se em mim, o narrador acabava criando uma espécie de rejeição, de anticorpos que cristalizavam na leitura o nome do autor Sérgio Sant’Anna. Assim, no nome que não se assume ou não se reitera, o narrador perfura os limites da ficção refugiando-se no autor e, com isso, expandindo o campo de atuação de um referente literário na vida cotidiana.

Isso desemboca em movimentos opostos: um de fora para dentro e um de dentro para fora. E, intriga-me: o livro de Bolaño, a princípio, parece muito mais

próximo do real, ou mais engajado na história coletiva se posso dizer assim; no entanto, é o livro de Sant'Anna que, sob esse viés, parece questionar a “estranha instituição que pode dizer qualquer coisa” chamada Literatura, abrindo fendas entre ela e as outras coisas do mundo. Já Bolaño com toda sua liquidez estabelece fronteiras mais precisas e, por que não dizer, parece organizar e acomodar as coisas em seus lugares. E, tão logo dito isso, já me questiono se não seria o oposto.

Esses movimentos que tocam fronteiras – e que dizem muito sobre o público e o privado – merecem um olhar para a forma como os espaços participam do jogo literário. É notável a diferença na construção do espaço dos crimes em *Amuleto* e em *Um crime delicado*. No primeiro, trata-se de um crime que ocorre na esfera pública; no outro, o crime suposto acontece na esfera privada.

Esse crime público de *Amuleto*, porque político, porque envolvendo muitas vítimas, porque ocorrendo em uma universidade expandida em uma praça pública, é transportado como lembrança e esquecimento para o banheiro. Porém, não se trata de qualquer banheiro, mas de um banheiro também público, ou seja, um espaço de livre circulação, de encontros entre estranhos. É ali neste espaço aberto que Auxilio está aprisionada. E é como se esse crime, por sua própria exposição, por ser de conhecimento de todos, acabasse por todos sendo encoberto, escondido, de modo que todos se tornam, de um modo ou de outro, cúmplices dessa violência. Inclusive Bolaño que, ao escapar diluindo sua imagem na obra, também se esconde e torna-se cúmplice. Talvez, por isso, essa voz autoral repudia o lugar de vítima e aceita sua participação num crime que é de todos.

Já em *Um crime delicado*, o crime ocorre numa esfera privada, no quarto da vítima, local íntimo e pessoal, lugar ao qual só se tem acesso a partir de um convite e no qual se deve responder pelas regras de hospitalidade. No entanto, esse quarto se abre para a espacialidade do apartamento à medida que dele se retira o biombo divisor, instrumento limitador de espaços. Com a retirada do biombo, o quarto se dessingulariza e essa nova espacialidade vai ser identificada pelo narrador como o palco de um teatro. O possível crime que ali se desenrola, na chamada intimidade, vai ao público e se transforma em espetáculo. Exibido pela mídia, ganha as ruas, entra na casa das pessoas pelos jornais e pela TV e chega a vários países, já que as notícias publicadas sobre o acontecimento, ao modo de *ready-made*, acompanham o quadro

nas exposições do pintor. Esse crime vai, então, tomando proporções alargadas e violentando todos aqueles que, até então, não tinham nada a ver com a história, todos acabam sendo agredidos e reproduzindo a agressão. E, sendo assim, a voz autoral que se coloca como agressor, que se assume como agente de violência, saberia que está agredindo, inclusive, a si mesma?

Eu não tenho essa resposta. Na verdade, não sei bem o que vou fazer agora, sei que preciso de um rumo, ou de um barco, ou de um salva-vidas, ou de... Estou mais à deriva do que quando comecei: isso que parecem respostas angustiam-me, pois se desdobram em novas perguntas, se bifurcam em diferentes possibilidades opostas. Inexplicavelmente, tudo neste texto me dói e, mais do que tudo, o que deveria ser motivo de alegria: a aparência de ter uma resposta para oferecer, um parágrafo ou dois que tranquilizem os “por quês?”, os “como assim?”, “e agora?”.

Nas minhas experiências com pesquisas acadêmicas anteriores, tudo parecia, desde o início, previsto e nunca me ocorreram grandes surpresas, além dos pequenos prazeres que acompanham o processo de escritura. Havia uma hipótese para minha pergunta e ela me guiava: se me afastava ela estava lá acenando para mim. Mas, o mais interessante é que era uma hipótese construída como afirmação da pergunta feita no projeto, então eu tinha um ponto de partida e um ponto de chegada previsto – como numa piscina olímpica – de modo que o que poderia perturbar meu percurso era apenas um e outro momento de insuficiência física como a falta de fôlego, por exemplo. Do mesmo modo, procedia com meus textos ficcionais: curiosamente, eu tinha um título, o primeiro parágrafo e o último, como a respeitar a teoria do conto sobre todo final estar cifrado no início. E aí todo o resto, depois disso, era um caminho programado para chegar a.

Não sei o que houve com meu programa pensamental: mas a minha hipótese de uma literatura líquida se dissolve em tantos outros temas fazendo-me sentir como o naufrago entre as ondas que ora permitem, ora não, ver a luz adiante (de um farol, de uma estrela, de Ítaca?). Curiosamente, minha ficção parece obedecer a esse imperativo do fluir: tenho uma frase e ela às vezes está no início, às vezes no meio, às vezes no fim e às vezes ela se basta. Esses exercícios de escritura transformam meu olhar dissimétrico: “quando a gente escreve ficção, muda a maneira de ler” (PIGLIA, 1996, p. 47). Não sei se foi a minha ficção que mudou minha leitura crítica, ou se

minha leitura crítica mudou minha ficção, mas sei que houve uma transformação: boa? ruim? Inevitável.

(Faço uma pausa aqui porque tive uma espécie de *déjà vu* ao usar essa palavra inevitável. Era o final da entrevista de seleção e meu ainda futuro Orientador perguntou-me algo como ‘Você acha que essa liquidez que percebe na literatura é algo bom ou ruim?’. Eu disse: ‘Não sei. Sinto que é inevitável’. E agora essa lembrança – porque isso de fato ocorreu – acaba de dissolver tudo o que vinha dizendo até aqui: talvez mesmo que os finais estejam previstos nos inícios.).

De repente, sinto que há uma voz que sai de mim e é tão *eu* que já não posso contê-la, uma voz sem destino. Mas, o pior é que não sei tanto sobre todas as coisas que essa voz fala. Então como sustentar a voz? Como, pelo menos, ser fiel a ela e, ao mesmo tempo, manter o respeito para com o outro a quem ela se dirige? Ou, nos termos de Lévinas (1980), assegurar que o dizer sobre o outro seja uma forma de responsabilizar-se radicalmente por ele?⁷⁰

Por tudo isso, gostaria de, em algum momento, refletir sobre a crítica, coisa que já está de alguma forma anunciada no projeto, mas agora aproximando as reflexões sobre uma possível fluidificação nas letras, a partir das análises de Thayer, Durão, Moreiras, de uma letra fluida, ou seja, de uma crítica fluida embasada em pressupostos filosóficos como o desconstrutivismo em Derrida, a negatividade em Agamben, a ética em Lévinas, discursos múltiplos que se misturam no discurso da liquidez de Bauman. Pensar que se a literatura é uma instituição flutuante – porque participa do espaçamento estético que está entre o espaçamento cognitivo e o moral, segundo Bauman – como poderia/deveria ser o movimento de uma crítica que não tem seu lugar fixado também.

Mas aí, no meio disso tudo, meu Orientador me perguntou contra qual crítica estou me colocando se há muitas formas de fazer crítica e elas não me obrigam a segui-las. Quem é meu inimigo, contra quem estou brigando, foi o que ele perguntou. E me calou.

⁷⁰ Talvez Lévinas (2004, p. 15) ajude a justificar essa voz como expressão de um desejo que se nutre do desejável: “Entender más que lo que se entiende, pensar más de lo que se piensa, pensar aquello que se retira del pensamiento, es desear, pero de un deseo que contrariamente a la necesidad se renueva y arde en tanto más se nutre de lo Deseable. Ir más allá de su muerte, es sacrificarse. – La respuesta a la asignación del Enigma es la generosidad del sacrificio fuera de lo conocido y lo desconocido, sin cálculo, yendo pues al Infinito”.

Reconheço de minha parte uma atitude meio quixotesca de ver gigantes onde há somente moinhos de vento [e essa metáfora vem muito a calhar]. É um inimigo inventado porque também reconheço que posso fazer a crítica que quiser. Não porque a crítica é um fazer pessoal e livre, mas porque todo mundo está fazendo crítica literária – a universidade, os artistas, os jornalistas, os blogueiros – a seu modo. De repente, todo mundo é especialista em literatura porque a literatura está na moda, a cultura está na moda e em toda parte, e toda parte virou uma Babel onde todos falam junto e ninguém se ouve. (O problema, a meu ver, não é todo mundo falar, mas as pessoas não se ouvirem: palavras-vento).

E essa liberdade tão grande gera – em mim – um sentimento de impotência maior ainda que pode – em mim – facilmente desembocar no discurso pelo discurso, na crítica pela crítica, nos dias seguidos das noites... Então a imaginação tentando reconstruir fronteiras que levaram tanto tempo para serem demolidas. Reconstruir para depois tentar diluí-las de novo. Porque acho mesmo que só a imaginação poderá recriar o lugar do embate. Afinal, não há crítica sem luta e luta sem oponentes. É com eu que luto. Com esse eu que pode vir a ser melhor que eu porque também conhece as regras do jogo.

É acho que é isso. Ou não.

[Continua... Ou não...]

mas hoje fará sol
com pancadas de chuva no fim
da tarde
e em algum lugar
em mim
uma tempestade se avizinha

o mundo quase começa:

PARTE DOIS:

[para aqueles que não vão ler]

Duas pequenas introduções e uma grande

se conheces minha fantasia
não tenho mais nada a esconder

Introdução à introdução. Ou sobre como quebrar o silêncio

Fiquei horas olhando para este papel⁷¹ pensando sobre como começar a escrever a introdução, este que é um dos textos mais importantes, pois tem como finalidade dar início à exposição da minha tese. Trata-se de uma espécie de *hall* desde onde caberá ao leitor a decisão por adentrar ou não no espaço da pesquisa. Se bem que, antes dele, há outros pequenos textos ritualísticos – capa, dedicatória, agradecimento, epígrafe, resumo, sumário –, mas todos preparam o caminho para chegar até a introdução, que é onde efetivamente o trabalho finge que começa, uma vez que já começou há muito tempo (e, certamente, não foi pela introdução).

A introdução sempre é escrita no meio ou no fim do processo, nunca no início, já que no início tudo é névoa, de modo que o texto introdutório é móvel e sempre se desloca do seu lugar de origem – um lugar incerto – para ocupar o início, delimitando, assim, uma zona de segurança na qual os riscos do processo são eliminados para auxiliar o andamento lógico da leitura, ou ainda, ficcionalizar uma lógica do processo. A introdução, portanto, apresenta uma ilusão de segurança ou ficcionaliza uma

⁷¹ Não, eu não escrevo à mão. Também não escrevo no papel. Escrevo no computador, nisso que nem sei como se chama e, porque não tem nome, corro o risco de não vê-lo, de se tornar transparência nesse meu processo de escritura. Já há algum tempo venho pensando e escrevendo que o nome é o rosto no papel. Então chamo a isso de papel e, reconheço-o, sinto-me acompanhada de um outro com quem estou familiarizada. Preciso desta companhia porque não quero falar sozinha, quero ouvir a voz desse outro, sentir a sua opacidade. E o papel é velho, tem a sua sabedoria de papel. Se for papel reciclado, sua sensibilidade é maior ainda: sabedoria viajada, transmutada, da multiplicidade e da reencarnação. Mas, se não fosse a interferência à caneta do meu Orientador, questionando na correção se eu escrevia à mão, nunca teria pensado nisso, não teria percebido a ficção do papel que levo comigo, frente à qual me sinto confortável. Batizei-o papel, penso conhecê-lo. Penso ver seu rosto. Mas isso não é papel. Isso é outra coisa, algo que não conheço. Rosto atrás do rosto que, por não dever fidelidade ao nome que lhe dei, diferente do papel-papel pode apagar todos os rastros dessa escritura e, facilmente, não deixar que nada do processo seja visto. Esse é o risco: nada posso esperar deste papel. Ainda assim, é a única coisa que tenho diante de mim: papel-máquina, que Derrida (2004a) aponta como o suporte agente de uma articulação textual que não é neutro já que carrega em si um poder simbólico.

estrutura segura, na qual, muitas vezes, se busca controlar a leitura que virá. Talvez por isso, na vida não haja introdução, já que também não há segurança alguma. Na natureza, por exemplo, esse conceito não existe e só foi criado pelo homem para viver mais tranquilamente, imaginando esticar seu tempo de vida, planejando-o, em sociedade.

Então, pensar sobre como começar a escrever a introdução é, antes de tudo, pensar sobre como começar a tese em si, ou como reorganizá-la de modo a parecer seguramente lógica e camuflar sua construção atravessada por *insights*, coincidências, riscos, pontos de fuga, vazios, linhas transversais, que, infelizmente, precisam ser caladas em nome de um dizer que estabeleça pontes e elimine lacunas no pensamento.⁷² E como nada me ocorreu de extraordinário, sinto que o melhor a fazer é escrever sobre como começar a escrever, afinal essa é uma angústia comum à maioria dos pesquisadores e, assim, adiar um pouco a revelação de que neste texto não há segurança alguma e todas as lacunas estarão expostas como ossos fraturados.

E também porque há nesta **Introdução à introdução** um desejo de limiar perdido na forma que se fixou para a tese, não uma fronteira que separa o que será do que já foi, mas um entrelugar onde essas duas coisas estão juntas, sem contudo, haver privilégio de uma sobre a outra: lugar de trânsito, de passagem, que resgate a névoa, ou o umbral, do início. O lugar de um silêncio. E de uma angústia.

Sobre a angústia do silêncio, importa dizer que não é privilégio dos pesquisadores, ou não é diferente daquela pela qual passa qualquer aluno de primeiro grau frente à folha em branco, muito menos se difere daquela do escritor que ensaia o pontapé inicial na sua história e, obviamente, iguala-se à do crítico, do poeta, do juiz, do réu, de todos que precisam quebrar o silêncio para (se) dizerem. Portanto, esse é o

⁷² Na verdade, não sei se precisam mesmo ser caladas, também não sei se alguém disse que é assim que se faz uma tese, mas esse é um pensamento que vem antes de qualquer pensamento, como se sempre tivesse estado lá. Parece óbvio que uma tese seja algo que já é antes mesmo de ser, e isto, dito assim agora, me pareceu muito estranho. Foi esse incômodo na primeira revisão que me fez ler a tese de Lígia Maria Winter (2012), *Escritas do Suporte*, indicada pelo meu Orientador. Texto bastante revelador que se preocupa em repensar a neutralidade do suporte como “sustentáculo, mediador neutro ou espaço para a enunciação, de arquivamento de variantes”, fronteira na qual o sensível se faz inteligível sem sua interferência. A autora mostra a importância de se expor essa neutralidade, nomeá-la “para que se possa genuinamente repensar e reestruturar a História, a linguagem, os conceitos utilizados para definir a vida”, e concordo com a posição tomada, dizendo apenas que essa neutralidade, a meu ver, é já uma tomada de posição do suporte, um modo de comandar desde os bastidores o teatro das hierarquias. Certamente essas ideias irão agora atuar com mais propriedade nas minhas considerações futuras.

momento que nos iguala a todos num mesmo desconcerto, num mesmo desconforto ante a expectativa do dizer que, assim que se efetivar, será o dito e esse dito irá soterrar o silêncio que o antecede com milhares de palavras que fingem surgir do nada, que apagam seus rastros, ou, pelo menos, o movimento em câmera lenta de um primeiro passo que se tornou decisivo.

É por isso que decido começar escrevendo sobre esse espaço em branco que precede toda escritura, seja a minha, seja a de qualquer pessoa. Esse espaço que é silêncio. Mas aí me questiono: como falar o silêncio se o silêncio só se fala calado ou sem palavras? Impossível tarefa até para o melhor poeta. O jeito então é falar *do* silêncio, ou seja, refletir em torno dele, o que de certa forma já estou fazendo. Mas falar do silêncio é falar da ausência de som e, por conseguinte, de sentidos que não se comunicam. Li em Agamben (2006)⁷³ que as vogais, letras sonoras com sentido, sempre existiram na comunicação animal expressando dor ou prazer, e que coube ao homem, em seu processo evolutivo, inventar as consoantes que somente unidas às vogais produzem som com sentido. Desde aí uma licença poética me permite deduzir que, na dinâmica da linguagem, os animais contribuíram com o som e o homem com o silêncio.

Mas, o que diz o silêncio do homem se não do seu desejo de ser voz? Ou de ser um primeiro passo que perfure a zona de segurança? Uma voz performática que rompa o vazio e se diga em verdade, ou na plenitude do que se passa no claustro simbólico do corpo. No entanto, quando finalmente o homem rompe o silêncio e (se) diz, perde sua verdade porque não há palavra capaz de exprimir com precisão o que se passa no silêncio. E, quanto mais as palavras faltam, mais palavras inventamos para suprir essa falta e, assim mais e mais, nos afastamos do silêncio. Pior, abortamos as possibilidades de silêncio. E de verdade. Não é à toa que, na atualidade, não há mais espaço para o silêncio, todos falam muito e o tempo todo: são milhares de opiniões por segundo enquanto música toca nas rádios, pessoas gritam nos celulares, a TV fala sozinha na sala, livros e mais livros são publicados diariamente, e milhares de teses são

⁷³ Neste texto Agamben, diferencia Voz (com V maiúsculo) que não é o som, mas ainda não é significado, da voz (*phoné* animal) como o *puro ter-lugar da língua*; a experiência do ser na linguagem. Ele fala sobre os *shifters*, categoria de palavras que só remetem ao texto e a nada fora dele, sendo, portanto, significante vazio de significado: o estado puro da Voz.

escritas sobre eles. (Teses como esta que estou escrevendo). Tudo enfim em nome do fim do silêncio e da promoção do barulho, no qual às vezes ninguém ouve ninguém.⁷⁴

E porque destituído do mundo profano das palavras, o pouco silêncio que ainda resta se reserva ao sagrado, ou ao que importa ao ponto de nos calar. Resta, então, o silêncio dos rituais religiosos, aquele frente à morte e ao amor em sua manifestação mais autêntica. O silêncio, denso e quente, só tem lugar hoje para o dizer das grandes verdades que nos ultrapassam: Deus, Amor e Morte. Porém, há outro momento em que o silêncio se manifesta: é quando, atravessados por uma expectativa, paramos para ouvir o que alguém tem a dizer. Trata-se de um espaço breve de tempo que já será abafado pela palavra do outro, algo como um risco de sacralidade no âmago do que chamamos respeito. Neste vazio sem som e sem palavra parece ecoar: o que você diz, não importa o que diz, me importa.⁷⁵

Esse momento, vivenciado por mim há pouco, se parece àquele experimentado pelo escritor frente à folha em branco, ansioso pelo que ela tem a lhe dizer, para depois de um mergulho místico (talvez seja cedo para usar essa palavra, mas arrisco-me), seus dedos começam a trabalhar rápido para registrar tudo o que ela diz. Como isso que estou fazendo agora, já que não escrevo esta tese sozinha, mas em estado de escuta e apreensão do que esse papel tem a me dizer. Do outro lado, o silêncio também invade o leitor, você, que se acomoda na cadeira, apruma o tronco, respira

⁷⁴ A propósito do “barulho”, Gabriel Zaid (2004) conclui, a partir da proliferação das publicações, que livros demais são, na verdade, livros de menos, pois não alcançam o objetivo do livro: leitores. De alguma forma – e friso que nessas notas estabeleço um diálogo mais íntimo com meu Orientador porque elas são fruto das indicações e observações que ele faz ao longo do texto –, essa publicação em massa tem uma raiz na ideia de “morte do autor” que, se começa lá com Barthes, o assassino vivo da autoria, desliza por Foucault e Blanchot, que fala do excesso de ruído como ameaça (em *O livro por vir*, 1984) e vai tomando os diversos discursos sobre literatura. Suponho que, na mesma medida em que o discurso do desaparecimento da autoria ganha força, a publicação de livros também aumenta, ou seja, morrem-se autores, nascem livros que, órfãos de seus pais, não carregam sobrenome para honrar. Eu ainda pretendo voltar a essa questão com mais vagar durante esse processo.

⁷⁵ Quando Nancy diz que a filosofia suspende a escuta para entender, aproxima-se bastante dessa brevidade à qual me refiro porque para compreender o sentido é necessário calar o som, ou seja, a ressonância de um no outro, o confronto que pode ambigüizar e/ou borrar os limites da compreensão. Som e sentido se afetam, pois enquanto o sentido se estabelece num ponto, ou seja, vem para ficar, o som é um limite, algo que vem e já está indo, sua aparição se dá no próprio desaparecimento, assim a proposta para um mais além do sentido seria: “En todo (y quiero decir en todo discurso, en toda cadena de sentido) hay un entender, y en el propio entender, en supondo, una escucha; lo cual querría decir: tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser logos), sino que además resuene” (NANCY, 2007, p.18).

fundo e inicia sua leitura para ouvir aquilo que o outro – no caso eu, ou melhor, nós – tem a lhe dizer.

E é por isso que toda vez que começo a escrever um texto me pergunto: o que eu tenho a dizer para o meu leitor que seja mais importante do que o seu silêncio sagrado? O que pode fazer desta tese algo mais do que mais um barulho em meio a tantos outros? Preciso dizer ao meu leitor algo que realmente importe, porque só assim estarei honrando todo o dom do silêncio que me concede.

Mas importe a quem: a mim ou a ele? Impossível responder pelo Outro, então só posso tentar tocar nele o eu que nele me movo e torcer para que ele seja tocado pelo que a mim me importa. Espero mesmo conseguir fazer isso nesta tese, apesar de tantas palavras.

Introdução ao título

de quantos prólogos
se faz uma vida?

Como se pelos dedos escorresse... Uma tese. Esse não é um título que se autoexplica, por isso é adequado reservar uma pequena introdução ao título para explicar a transformação que ele sofreu ao longo da pesquisa. Mais do que uma transformação, o título fala de um processo pautado no devir e que pelo devir é incorporado.

O primeiro título da tese, *Por uma literatura líquida: a escritura em/do risco em Roberto Bolaño e Sérgio Sant’Anna*, adequava-se ao que foi o projeto inicial desta pesquisa: partir do pensamento de Zygmunt Bauman acerca da modernidade líquida e elaborar um conceito de liquidez na literatura contemporânea, tomando como *corpus* a leitura das obras *Amuleto*, do chileno Roberto Bolaño, e *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna. As obras foram selecionadas por uma especificidade comum: deslizar entre a ficção e a atividade crítica e teórica deixando entrever questões de valor, mercado e discurso do intelectual, tornando questionáveis os limites entre ficção e realidade, interior e exterior, leitura e escritura. No título, o termo risco fazia referência, principalmente, ao fato de que esses deslizamentos poderiam impossibilitar definições claras, dissolvendo estruturas narrativas convencionais na obra – gênero, tempo, espaço, voz narrativa – tornando-a um “espaço de fluxos”.

No entanto, esse termo também estava falando de um risco assumido por mim que era o de tentar ler a literatura por meio da sociologia, campo com o qual não tenho muita afinidade e que também dialoga estreitamente com a história, outra disciplina lacunar na minha formação. Esse risco, ou melhor, esses riscos todos me fizeram retirar o termo do título, que talvez me assombrasse um pouco e deflagrava o que precisava esconder, e numa versão futura apresentei: *Por uma literatura líquida: a escritura de Roberto Bolaño e Sérgio Sant’Anna*.

Até a qualificação, entretanto, muitas águas passaram por debaixo da ponte: vi-me no meio de uma dissolução tal que incorporou um método de leitura horizontalizada e o aparecimento de subtemas que emergiam na discussão e que

acabaram por se tornar mais importante do que o próprio tema da liquidez. Ademais, percebi também que, quanto mais tentava definir ou apontar essa liquidez nas obras, mais me aproximava de uma espécie de solidificação conceitual, negativa à medida que era a liberdade a mantenedora do trânsito das ideias. Em algum momento, então, o título perdeu ou teve seu sentido dissolvido e a tese passou a se chamar: *Como se pelos dedos escorresse... Uma tese sobre Sérgio Sant'Anna e Roberto Bolaño*. (Lembro-me do surgimento desse título, assim do nada, no momento mesmo em que punha o pé direito na escada do ônibus saindo da USP.). Com isso, pretendia mostrar que o projeto inicial já estava se dissolvendo, pois já não me interessava mais falar de estruturas narrativas, mas de elementos marginais presentes na elaboração temática das obras que, aos poucos, iam diluindo uma ideia sólida que eu fazia da literatura como um campo cuja materialidade era controlada por leis próprias da ficção. Esses elementos que agora me interessavam – como o nome, a culpa, o perdão, a ética, a traição, o crime – acabaram se tornando mais importantes do que o próprio *corpus*, uma vez que eles cediam ao meu desejo de atravessá-los por um modo de pensar que os colocava sob investigação a partir da desconstrução. É importante dizer que a desconstrução aconteceu-me, porque também vejo a desconstrução não apenas como um método de pensamento, mas como um acontecimento que atravessa o estudo de uma textualidade transportando o olhar para elementos que gravitam em torno daquilo que é materialmente dado: hipóteses, deslizamentos, aporias, dicotomias, desvios e elementos marginais aparentemente ocultos. Este movimento passou a alimentar os fluxos percebidos nas narrativas. De toda forma, o que estava claro, para mim, neste novo título é que a tese sobre os autores estava escorrendo pelos meus dedos, pois nela já se anunciava uma crítica mais filosófica e poética e que também flertava com elementos autobiográficos.

Agora fica mais fácil compreender o que se passou e se passa com o título desta versão final: *Como se pelos dedos escorresse... Uma tese*. Ele fala do devir de um processo de diluição que acabou incidindo sobre a própria forma da tese, que, em algum momento, abandona (o sentido desse abandono será explicado no decorrer) seu *corpus* inicial (que continuará presente seja espectralmente, seja como detrito, acompanhando as reflexões) para refletir sobre si mesma, tentando não se diluir, mas, na medida do possível, corroer alguns pilares de sua própria estrutura.

O risco agora é total e, portanto, nem cabe no título. A começar pela estrutura dividida virtualmente em duas partes: a primeira que, apesar de ampliada e revista, guarda o formato mais acadêmico apresentado na qualificação, e a segunda, que representa o passo-voz decisivo que rompe o silêncio instituído pela primeira. Por isso, o leitor pode ter a impressão de que o trabalho está sempre sendo introduzido e nunca é finalizado propriamente, digo-o por mim, pois me parece que a origem dele se refaz continuamente.

Outro risco que corro é o subtexto que caminha junto a este que se apresenta e, em alguma medida, pode fazer com que o leitor não entenda se está lendo ou não uma tese. Não sei se adiantaria explicar, mas os textos que se aproximam mais de uma tese acadêmica guardam em si o desejo de não ser, já aqueles que se distanciam desesperadamente desejariam muito sê-lo. Em outras palavras, isso significa que esta é uma tese destinada a fracassar. Mas, como disse no início (num dos inícios, num dos recomeços): não escrevo sozinha e este papel, que é coautor nestes escritos, deseja muito fracassar. Por quê? Não sei, talvez sobre isso verse minha conclusão. De qualquer forma não posso prever porque uma conclusão é algo que se escreve no final (e, o que é interessante, provavelmente junto com a introdução formando uma aliança esperançosa de elaborar uma ficção de origem e chegada, causa e efeito, linearidade e totalidade) a não ser que essa venha a ser uma tese aberta e não tenha final. Outro risco.

Talvez algum raro leitor se pergunte (raro, pois uma tese de doutorado é lida por um número restrito de pessoas, e corrijo: talvez um raríssimo leitor, já que esta tese de doutorado anuncia seu “fracassar” diminuindo ainda mais o número restrito para restritíssimo)⁷⁶: qual é o sentido lógico dessa mudança ou o que aconteceu para que essa mudança ocorresse? A ele eu responderia com muita franqueza: não há sentido lógico, o que aconteceu foi a vida.

⁷⁶Talvez aqui se pudesse apontar ainda outra peculiaridade com relação ao leitor de teses: há algo que o impede de abandonar a leitura porque ele é obrigado a ler, pois sua pesquisa depende e está condicionada a isso. Aí eu me pergunto, mas o que ensinam essas teses sobre literatura, ou ainda, o que ensina a própria literatura que, segundo Philippe Sollers (1992, p. 66-69), “nadie enseña la literatura: se enseña a anestesiarse la violencia que encubre la literatura”?

Introdução Grande

Esse texto-tese é sobre trauma.

3 – “Perdão por [não] querer dizer”. (Ou Capítulo Suicida)

- Acho que talvez devesse retirar *isso*.
- O que especificamente?
- A franqueza.

[Banca de Qualificação]

Este capítulo não é bem um capítulo: é um texto que posterga o anterior e adia o próximo. Talvez então que devesse ser numerado como dois e meio, ou quase três. E o título, sim, esse que está entre parêntesis: Capítulo Suicida. Porque acho que é bem isso que ele representará para alguns leitores. Gostaria que sim, mas que viesse lacrado como aquelas reportagens de conteúdo sexual que acompanham as edições de revistas femininas, seguindo, inclusive, seu modelo instrutivo ou provocativo: “Só para maiores de 18 anos”, “Você está preparado para isso?”, “Você pode se arrepender”, “E agora?”, “FECHE OS OLHOS”. Porque a franqueza é meio pornográfica mesmo. E parece que em alguns lugares ainda mais do que em outros. Na universidade, a experiência da qualificação me disse que sim.

Mas não penso essa relação sozinha. Agamben quando fala do rosto que emerge nas fotografias pornográficas já atentou para isso: a consciência da exposição, quando sustentada no olho a olho e exibida como mecanismo calculado de um modo de produção, não só surpreende a atuação das partes envolvidas como desmente a ficção sobre a qual se sustentam os objetos de consumo.⁷⁷ Ou de fetiche.⁷⁸ Observador

⁷⁷ Nas palavras de Agamben: “Nas fotografias pornográficas, acontece com frequência que os sujeitos retratados olhem, com um estratagema calculado, em direção à objetiva, exibindo, assim, a consciência de estar exposto ao olhar. Esse gesto imprevisto desmente violentamente a ficção implícita no consumo de tais imagens, segundo a qual aquele que as olha surpreende, não visto, os atores: estes afrontam conscientemente o olhar, obrigam o voyeur a olhá-los nos olhos. Naquele átimo, a natureza insubstancial do rosto humano emerge repentinamente à luz. Que os atores olhem para a objetiva, significa que eles mostram estar simulando; e, todavia, paradoxalmente, propriamente na medida em que exibem a falsificação, eles parecem mais verdadeiros. O mesmo procedimento é, hoje, ampliado na publicidade: a imagem parece mais convincente se mostra abertamente sua própria ficção. Em ambos os casos, quem olha, sem querer, choca-se contra qualquer coisa que concerne inequivocamente à essência do rosto, à estrutura mesma da verdade.”. Disponível em <http://www.oestrangeiro.net/politica/163-traducao-go-rostoq-de-giorgio-agamben>.

⁷⁸ Resta apenas dizer que o risco desse procedimento ser cooptado pela publicidade é o de um afastar-se cada vez mais do rosto por detrás do rosto até perdê-lo por completo. Estabelecendo semelhanças entre o rosto e o nome próprio, também encontrei essa prática de cooptação pela publicidade: “Mas o nome também não pertence ao outro, ou seja, o nome não tem dono: o nome está no aberto. Desde aí

e observado veem cair suas máscaras e emergir o rosto, ou seja, sua verdade colocada no modo da fraqueza e, conseqüentemente, a fragilidade desse rosto que risca, mesmo que por poucos instantes, o tempo-espço.

Enfim, esse é um texto de um hoje tão vivo que tenho certeza de que vai contaminar o hoje da leitura. Eu não sei bem sobre o que ele versa de fato (queria voltar à aproximação entre pornografia e franqueza, mas isso pode se tornar redundante). Minha única certeza é que continuar escrevendo-o é algo que vale a pena, mesmo que aparentemente disforme. Por isso me demoro sobre “o capítulo” porque se ele não tem uma identidade dentro do contexto, tem uma posicionalidade que é de extrema importância: está num limiar, ou faz a ponte entre o que foi e o que será esta tese.

Ele marca uma nova origem, ou um novo passo-voz que se decide por deixar o vácuo que se estabeleceu na qualificação e seguir por um entre dois caminhos: o conhecido e o desconhecido. Minha opção é o segundo, o que não será difícil de perceber, mas seguir por um caminho escuro e que não se conhece é também abrir mão da ilusão de segurança e, desde aí a ideia de suicídio, assumir o risco de encontrar o im-possível, ou a morte antes da morte desta tese.

O que foi está lá atrás (ou na frente). Já passou pelo julgamento que me colocou a par de seus prós e contras: precisaria de ajustes, reformulações, aprofundamentos com relação à crítica que se refere aos autores, entre outras coisas, para melhorar o trabalho futuro (que é este que está sendo lido hoje). Mas, estou com um problema e creio que é um problema histórico. Ou, pelo menos, é um problema com relação à história.

o desejo de possuí-lo e a ilusão de segurança que essa posse traz. Isso fica muito evidente nas estratégias mais recentes de publicidade, digo mais recentes porque até pouco tempo bastava associar determinado produto a uma imagem (de um modelo, um ator, de uma pessoa com os padrões de beleza requeridos pelo mercado); hoje, no entanto, as grandes marcas empenham-se para comprar o nome da celebridade, como no *outdoor* onde se lê: *Gisele [Bündchen] é Hope*. Talvez aqui se tenha um bom exemplo de como fazer desaparecer a aparência errante, fixando o fechamento: Gisele perde em impropriedade e ganha em propriedade, acessa-se a totalidade do nome, que passa a ser controlado e convertido em modelo.” (ALMEIDA, 2013, p. 106).

História: modo de usar

A verdade é que não gostaria de voltar ao passado para amarrar suas pontas no presente ao modo de Dom Casmurro. Queria mesmo que esta tese se mantivesse em processo, melhor, que mostrasse seu processo e não o ocultasse. E estou certa de que posso seguir adiante daqui, apesar de todo o resto porque todo o resto faz parte disto aqui, mesmo que porventura o apague. Então por que apagá-lo? Por que gastar o presente da minha tese e comprometer seu futuro tentando consertar seu passado ou escondê-lo? Ou pior: tentando deixá-lo concorde ao futuro, ou ficcionalizar uma necessária relação de causa e efeito estabelecida por linhas coordenadas que não admitam ponto de fuga ou linhas transversais.

Fico pensando se não seria mais proveitoso, para o leitor de teses – lembre-se o reduzido número de leitores de teses – encontrar tudo aqui, inclusive e especialmente o que falta, para a cada releitura observar desconexões, vazios, vácuos e se sentir ele mesmo convidado a construir as pontes e as conexões que porventura imaginar necessárias. Deixando todos os nervos à mostra. Por que deveria retirar os excessos, preencher as faltas, engessar as fraturas, maquiar a deterioração do tempo? Apenas para o para-o-que-mesmo? Revelar talvez seja o modo (o meu modo) de convidar o leitor a participar dos fatos, fazê-lo sentir que sua presença aqui é necessária e importa, e que nenhum sentido é sentido sem que, antes, sua mão toque esse corpo frágil e ferido de palavras. Porque não estou certa de que a vida seja diferente do que ocorre nestas linhas escritas sobre o papel.⁷⁹

Acaso é possível modificar os fatos? Não, na prática. Mas, o que faz a prática tão diferente da teoria? A não ser o fato de que na teoria se revira tudo, várias vezes, até que tudo faça sentido, até que tudo tenha um por que plausível e averiguável. A História é feita assim. Pelo menos a leitura sincrônica da História como construção lógica, explicável por uma série de conexões que possibilitam defini-la e usá-la a serviço do futuro. Mas, ainda assim, quem garante que compreendemos bem a leitura que é feita da História?

⁷⁹ Lembrando Foucault (2008), crimes são cometidos porque trazem vantagens ao criminoso, por isso as desvantagens precisam ser maiores. É claro que, aqui, essa transgressão, que me é vantajosa porque posso fazer o que acredito, trará como desvantagem o risco de que minha impostura seja castigada ao final desse processo.

Mas eu não quero fazer História, me agradaria fazer da minha tese uma história. Ou uma prática. Ou um rosto frágil e franco. Uma tese no daqui para frente, diacronicamente, porque a história não prevê uma totalidade, mas se lança ao infinito. Soube-o com o Lévinas (2000) que utiliza a sincronia e diacronia como formas de temporalidade a serviço, respectivamente, do Dito e do Dizer.⁸⁰ Não tematizável ou passível de fixação, o Dizer só tem lugar na continuidade do descontínuo diacrônico, onde existe de fato a possibilidade para o encontro entre o Eu e o Outro, além da abertura ao futuro e ao infinito.

Esse pressuposto levinasiano se sustenta numa concepção de linguagem em que o Dito se aproxima da designação ou nominação, ou seja, o que dá acabamento às coisas. O Dizer, porém, diz respeito à modalidade verbal que antecede o Dito viciado e está mais próximo da intuição e do sensível do que da consciência interessada. Então que o Dizer possa ser posto em paralelo ao aparecimento do rosto que não se pode apreender porque não visa convencer ou transmitir conteúdos, mas apenas expressar-se: dizer é presença, é contato.

Mas, se a obra de arte pode ser rosto (ou sentido, ou significação) quando de seu Dizer que ressoa no Dito, uma tese – ou mesmo uma análise crítica – conseguiria se manter enquanto abertura neste infinito? Ou obrigatoriamente teria de capturar o *corpus* de sua pesquisa numa totalidade circular pré-inscrita desde o início? Poderia que o Dito de uma tese fosse ele mesmo também desdito pelo seu Dizer, num gesto que se dirigiria ao infinito sem ser reenviado a um fim já previsto no início, incorporando a imprevisibilidade e o devir? E, sendo assim, articulando neste Dizer uma crítica negativa que “como toda autêntica busca não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições de sua inacessibilidade” (AGAMBEN, 2007, p. 11).

Essas são questões que me instigam a agora, neste daqui para frente, ao modo do narrador machadiano de Brás Cubas, abandonar o Roberto Bolaño, o Sérgio Sant’Anna e todo o resto que estava fazendo, inclusive e especialmente o que não

⁸⁰ Soube-o com Lévinas, mas só pude experimentar esse saber nos rituais xamânicos, nas consagrações da ayahuasca, que tem menos a ver com a pesquisa acadêmica ou a literatura e mais com religiosidade. Muito embora, uma e outra coisa tenham muito do mesmo e, creio que, em algum momento, terei de retomar isso.

estava, lá atrás, para pensar neste título que, em algum momento, atravessou o meu caminho e que descaradamente roubei de Derrida: perdão por não querer dizer.⁸¹

De novo às voltas com o perdão...

... e ainda sem disposição para me aprofundar nos calhamaços teóricos – científicos ou religiosos – sobre o conceito. O perdão apenas. Assim escrito, assim lançado, sem esperar nada. Um perdão só palavra, desconectado de todo o resto, vagando sobre a folha do papel.

Depois, no entanto, outros dizeres que se somam à palavra (que é sempre mais do que só uma palavra) para que a ficção faça sentido e se multiplique: perdão por não querer dizer, mas também perdão por querer dizer.

Há coisas que não quero dizer: umas porque são inconfessáveis mesmo (talvez porque façam parte do segredo, afinal, para Derrida essa frase inevitavelmente guarda um segredo que se anuncia como segredo), e outras ainda porque, embora pareça importante ao leitor que sejam ditas, para mim, dizê-las não acrescentaria nada aos meus propósitos (acadêmicos ou não). Neste último caso, por exemplo, está a fortuna crítica relacionada à obra de Roberto Bolaño e Sérgio Sant’Anna que não consta nos escritos desta pesquisa e foi cobrada pela banca de qualificação. A essa ausência só posso pedir: perdão por não querer dizer nada sobre. Mas um perdão não basta, preciso pedir ainda: perdão por não querer ler nada do que se falou sobre tais obras também.

E que sentido poderia haver em não querer ler os textos de crítica literária sobre o *corpus* ao qual tenho me debruçado até aqui? Suponhamos que apenas pareça não fazer sentido porque aí nesse espaço de fratura, que ligaria uma coisa na outra, residiria o sentido como segredo, ou como o inconfessável. Nancy (2003) diz que o inconfessável é mais do que incomunicável porque extrapola a ordem do mistério: o que não se confessa é continuamente confessado àquele que guarda o segredo sem,

⁸¹ “Pardon de ne pas vouloir dire” ou “Perdón por no querer decir”, em *Dar la Muerte* (2006).

contudo, manifestar-se na comunicação.⁸² Por isso, “inconfesable es, pues, una palabra que mezcla aqui indiscriminadamente el impudor y el pudor. Impúdica, anuncia um secreto; púdica, declara que el secreto permanecerá secreto” (NANCY, 2003, p. 112).

De alguma forma, que ainda me escapa, o segredo que se diz inconfessável é mais da ordem da pornografia do que do velado e, conseqüentemente, dissimulado. Lembro mais uma vez o que diz Agamben (2007b) sobre a pornografia e o olhar lançado à câmera que não dá a ver nada mais do que um “dar a ver”. Essa desarticulação faz com que a pornografia como dispositivo assuma a ambiguidade de uma intenção profanatória que, ao mesmo tempo, se neutraliza na produção de um novo objeto de desejo.⁸³

Eu acho que essa imagem diz muito sobre o segredo: há nele algo como uma força que atrai, mas também repele o outro, o que, de alguma maneira, é responsável por sua manutenção. O *voyeur* que flagra o segredo por detrás da aparência rapidamente pisca os olhos a fim de novamente se instalar numa zona de conforto fora dele. Conhecê-lo é perdê-lo. Perdê-lo o torna objeto de desejo. É isso que faz do segredo um dispositivo de captura.

Há, portanto, um risco na revelação ou perda do segredo que leva algumas pessoas a se retirarem dele no exato momento de sua acessibilidade, ou do espaço claustrofóbico da intimidade que o segredo exige para deixar de ser. Esse é o preço que se paga por compartilhar um segredo: torna-se responsável por aquilo que já deixou de ser, mas que deve ser mantido, vigiado, cuidado em seus limites e fronteiras. Guardar o segredo, participar do segredo, é talvez o maior sacrifício – e

⁸² “Inconfesable, es del orden de lo que es efectivo y bien conocido por los que em ello toman parte – bien conocido por todos nosotros y evidente a su manera, manifesto em todas nuestras comunicaciones, comercios, contratos y coitos” (NANCY, 2003, p. 119).

⁸³ Agamben várias vezes faz referência à imagem da pornografia. Em *Ideia da Prosa* (1999), ele também a associará ao comunismo como uma exigência de felicidade que não deixa de ser anedótica porque expõe, antes de tudo, o caráter episódico do prazer. Se compreendo a leitura do filósofo, o que se pode aprender com a política da pornografia é que se trata de uma tentativa de velar o que já é, em si, pura exposição, seria elaborar o desejo por aquilo que se tem e que, por ser insignificante, se perde. Nessa linha, o comunismo – enquanto força direcionada à criação de uma comunidade – encontra sua razão no esforço por despir as máscaras artificiais, as quais, para que sejam vistas é necessário que estejam veladas.

tento dialogar com Derrida⁸⁴ – a verdadeira prova, porque é cuidar daquilo que nem mesmo se tem.

Mas, enfim, aí me pergunto: o fato de saber que há no texto esse espaço para o segredo inconfessável já não seria suficiente para completar todo o sentido que parece faltar? Algo como se o leitor frente ao vazio da significação dissesse a si mesmo: aí há um segredo e dele depende o sentido que, apesar de habitar o texto, ficará em suspenso porque o segredo permanecerá secreto.

O que não faz sentido, para mim, é o fato de que se o segredo, como sugere Derrida, está na gênese da literatura, não poderia – melhor, deveria – estar também na gênese do texto acadêmico que usa a literatura como matéria do seu Dizer? (Ainda mais quando toda comunidade acadêmica talvez partilhe o mesmo segredo).⁸⁵

Por isso ousou fazer uma torção na fala que guarda o segredo de Derrida: perdão por querer dizer. Querer dizer não é dizer, não é pelo menos dizer tudo, pois, se se coloca como algo que se quer dito, também se retira na impossibilidade de dizê-lo todo, ou seja, no desejo que se mantém desejo. Perdão por querer dizer deflagra a tentativa de dizer o indizível, algo sobre o qual nem mesmo eu tenho acesso. E, nesse sentido, é ainda mais secreto do que o segredo anunciado na frase derridiana.

Sendo assim, imagino que esse segredo que não se acessa nem mesmo por aquele que o porta – ou aquele que lhe é porta – é impossível de se tornar dispositivo de captura e mantém seu potencial profanatório, indo ao encontro do que diz Agamben (2007b, p. 79): “A profanação do Improfanável é a tarefa política da geração que vem”.

É nesse querer dizer que se movimenta minha tese. E é por ele que peço perdão, sabendo de antemão que meu pedido só terá força de perdão se o leitor considerar minha escritura imperdoável.

⁸⁴ Estou pensando em Sara, a bíblica esposa de Abraão, e me questiono se acaso ela, vivendo na intimidade da relação a dois, não poderia ou não teria seus meios de ter acesso ao segredo, uma vez que esse certamente se anunciava como segredo. Noto a força terrível de um segredo já que o que poderia ser pior do que a traição de haver um segredo entre marido e mulher justamente no que diz respeito ao filho, ou seja, ao ser que partilham em amor e que é a inserção de um terceiro que promove a justiça na relação dual.

⁸⁵ Penso aqui no segredo partilhado e que não se pronuncia como sacrifício em nome de uma comunidade universitária primitiva e originária, conforme as colocações de Jean-Luc Nancy (2003), e isso me leva à Sara novamente: por que para ela não era imprescindível participar da comum-idade entre Abraão e Deus, e mais, por que para Abraão ela não pertencia à tal unidade?

O destino da profundidade é a rasura

Mas e quanto ao que digo? Há o perdão pelo que, no que quero dizer, digo? Porque o fato de eu dizer parte não significa que esta parte também está toda dita. Porque, desde já, o que quero dizer também faz uma seleção que sugere que há algo que não quero. Derrida não disse isso, mas não disse para que, em sua generosidade e infinita hospitalidade, eu pudesse dizer: o que se diz também é a ficção do que não se diz. Talvez a ficção de um sentido para algo que não tem sentido.

Agora, supondo que haja mesmo um sentido, o fato de que isso *pode* fazer sentido não significa que *precisa* fazer sentido. Desde quando ou até quando a obrigatoriedade pelo sentido totalizante ou abismal ou profundo acerca de algo? Volto agora aos textos de crítica aos quais nunca fui e lhes pergunto para onde me conduziram caso os seguisse? Porque a mim me parece que quando nos dedicamos exaustivamente a aprofundar algo, inevitavelmente, acabamos por torná-lo raso. Ou rasurado. Por enquanto é só, mas vou voltar a isso em breve.

O que posso precisar é que o conteúdo que esses textos veiculam não me interessa porque, pelo menos agora que é o instante dessa escritura, não me interessa conteúdo nenhum. Mas, então restaria ainda pedir: perdão pelo que quero dizer. E o que quero dizer é *isto*. Isto é o que estou dizendo, em presença.⁸⁶ Neste material ficcionalmente lacrado não há conteúdo, há apenas verdade im-possível.⁸⁷

Então, peço perdão pelo que quero dizer e tento sabendo o risco da sua impossibilidade. Há uma fratura entre aquela que começou essa pesquisa há dois anos e meio e esta que está agora escrevendo: uma transformação muito grande que não pode ser maquiada para que pareça a mesma desde sempre e para sempre. E se essa transformação é da ordem do contínuo, é também do descontínuo: porque desejo é, antes de tudo, impulso. Então, se sou a mesma pessoa, os desejos são outros.

⁸⁶ Aqui penso presença como um ter-lugar na linguagem, novamente com Agamben (2006) via Benveniste, quando reelabora a ideia de subjetividade a partir dos *shifters*, ou seja, elementos que se voltam referencialmente para o discurso, amalgamando à referencialidade exterior a interior.

⁸⁷ Como “verdade im-possível” parto da proposta da indecidibilidade derridiana para tratar do dizer im-possível do acontecimento, algo que oscila entre possibilidade e impossibilidade e que será retomado no decorrer do trabalho. A verdade também é algo para além de uma simples possibilidade ou impossibilidade.

Mas como poderia ser diferente se fui atravessada por tantas leituras que não eram previstas e que me distanciaram da proposta inicial? É impossível que as coisas que estou lendo não me direcionem a outras coisas que não são as mesmas que inauguraram essas leituras. É impossível – pelo menos para mim – sustentar, em vista de tudo que venho lendo e vivendo, o mesmo desejo pelos meus objetos.

E talvez que esse desejo que agora me toma já não seja mais o desejo de buscar uma profundidade, descarnar um significado dos seus significantes, descarnar um pensamento numa fórmula, mas, ao contrário disso, manter a singularidade do significado e do pensamento justamente na carnadura que constitui seu ser em presença, em performance ou em Voz.⁸⁸

Perdão pelo que quero dizer: Roberto Bolaño e *Amuleto*, Sérgio Sant’Anna e *Um crime delicado* já não são mais objetos do meu desejo, são *corpus* que quero visitar apenas quando o desejo me solicitar tal visita. Não quero, assim como o amante acostumado, sentir-me obrigada a um *corpus* somente porque um dia o desejei ou por causa de um contrato assinado de para-sempre até o doutorado acabar. Ou o papel também tem desses códigos idealizados para o amor?

eu amo você

Perdão pelo que quero dizer. E o que quero dizer, pelo menos aqui, que é o que nem todos lerão, é uma linguagem performativa e não conteudística. E não posso negar que esse desejo tenha sido despertado pelos estudos sobre ciência e religião de Bruno Latour (2004), que as diferencia, respectivamente, como formas de transporte e de transformação, na qual a segunda frustra a “comunicação de duplo-clique” que caracterizaria a primeira. No entanto, em certa medida, elas se assemelham porque “nem a ciência nem a religião estão muito interessadas no que é visível: é a ciência que apreende o longínquo e o distante; quanto à religião, ela nem mesmo tenta apreender

⁸⁸ Presença, performance, Voz são conceitos que aparecem respectivamente nas obras de Derrida, Zumthor e Agamben, que obviamente guardam suas diferenças, mas a mim não interessa aqui esgotá-los ou descarná-los até que sua diferença se visualize e toda a riqueza se mostre infinitamente pobre. Para mim, dispor esses três conceitos, tal qual o fiz, faz com que sua similaridade e diferença subjetiva corra entre eles, mesmo que no invisível dessa relação.

alguma coisa” (Idem, p. 359). Mas, o que particularmente me surpreende na fala de Latour é o modo com que, ao invés de falar *de* religião, tenta ou imagina falar *da* religião (ou desde a religião, ou ainda a partir dela).

Sim, o que quero é uma fala próxima à religiosa que se preocupa mais com a tonalidade do que com o conteúdo já que, como a linguagem amorosa, “original não é o que se diz, mas o movimento que renova a presença através de antigos dizeres” (LATOUR, 2004, p. 367). E é interessante ter de me desculpar por isso à fantasmagoria acadêmica porque ela não me obriga a isso, mas me assombra.

De qualquer forma, ao invés de me desculpar, me explico porque o termo explicação é mais conveniente ao ambiente acadêmico do que desculpa. Mas, ainda assim, importa dizer que uma fala que busca a presença (como ocorre no discurso desde a religião) num texto de teoria e crítica literária não tem, aqui, a intenção de fazer disso uma experiência religiosa.⁸⁹ Muito ao contrário, tem a intenção de marcar os limites dessa separação entre fala religiosa, tese e literatura.⁹⁰

Acho que isso precisa ficar claro, afinal é Lévinas quem, num daqui-para-frente, energizará esse discurso e o seu pensamento da ética se alicerça sobre um discurso que também é o da religião ou da religião como ética. Note-se todo o volteio necessário ao se referir à sua filosofia para que, no meio acadêmico, possa ser aceita com seriedade. E me pergunto por quê? Por que a fala religiosa, cujas características são próximas à da fala amorosa (LATOUR, 2004), não pode ser utilizada no discurso de uma área que é toda movida pela paixão? Acaso religião e amor não seriam lugares sérios?⁹¹

⁸⁹De Badiou, Ricouer até Agamben (2007b, p. 66) mencionam que *religio* não vem de *religare*, o que uniria humano e divino, mas de *relegare*, que é o que separa o sagrado do profano, “aquilo que cuida para que se mantenham distintos”.

⁹⁰Também é importante frisar que não é literatura que se faz aqui, mas sim um questionamento a um lugar de discurso que, tocado pela literatura, não tem também como não ser afetado por ela. Estar à escuta do literário para captar seu sentido inteligível, mas também sensível, coloca o texto referencial – a tese – numa posição em que a ressonância contamina seu próprio dizer de modo a aproximar esses discursos, porém a força desse texto reside no fato de não ser literatura (ou não somente literatura). E como saber se um texto é literatura ou não? Buscando as provas disso no suporte que o veicula, ou acreditando quando ele diz: não sou literatura. Não sou literatura.

⁹¹“Mais precisamente devemos distinguir duas formas de mistério: uma referida a modos comuns, complexos, sutis de enunciar a fala amorosa para que esta seja eficaz — e é com efeito um mistério *de aptidão*, um jeito especial, como jogar bem tênis, como boa poesia, boa filosofia, talvez alguma espécie de “maluquice” —, e outra totalmente artificial, provocada pelo indevido curto-circuito entre dois regimes de enunciação heterogêneos. A confusão entre os dois mistérios é que faz a voz tremer quando as pessoas falam de religião, seja por não desejarem nenhum mistério — ótimo, não há mesmo

Voltando à referência a Lévinas, digo se tratar de uma energia porque não sinto necessidade de ficar a todo parágrafo citando-o já que está em presença naquilo que escrevo. Mais, penso que há um limite que deve ser respeitado quando se trabalha com o pensamento de um autor. Não raro, quando aparece um teórico ou filósofo ou poeta com uma forma ou um método mais ou menos original de presentificar o mundo, na sua esteira aparecem inúmeros estudiosos tentando compreender profundamente o que ele diz, dissecando esse material até que nele se encontre efetivamente o fundo. E esse fundo é muito raso: não demora até que se chegue a ele.

A primeira forma de chegar ao raso é pela rasura. Ocorre que, em nome do desejo de compreender o sentido (que é o invisível ligado à presença visível), o leitor crítico vai rasurando, rasurando até perdê-lo por completo, ou seja, até que ele se transmuta em outro, ou até que todo o pensamento possa ser dissecado em uma frase. Penso que, se esse é o destino mesmo da comunicação, não é o da presença, ou é apenas o da comunicação da presença.

O outro motivo é óbvio também: todo fundo esconde o raso. E aí esbarramos numa questão de origem. Estou convencida de que todas as pessoas estão sempre dizendo a mesma coisa, mesmo quando os discursos pareçam muito diferentes um do outro, mesmo quando se opõem, mesmo quando se calam. Estou convencida de que só o que muda de fato é o modo como isso se diz. Estou convencida que na origem de todo discurso, pulsa um discurso inaugural, origem e fim de todo processo de comunicação, que poderia ser assim representado: eu amo você.

(Em sua palestra, Latour (2004, p. 351) dá como exemplo a pergunta “você me ama?” para mostrar como o discurso mundano do amor está mais próximo da fala religiosa do que qualquer mistério que se possa imaginar, pois, não divulgando nada de original, esse discurso carrega um tom, uma performance, que renova uma presença. A meu ver, Latour utiliza a expressão interrogativa para ficar a um passo da verdade, a um passo do que está no fundo do fundo, ou seja, no raso, que seria “eu

nenhum! — ou por acreditarem que estão diante de alguma mensagem críptica que precisam decodificar através de uma chave esotérica que só os iniciados dominam. Mas não há nada oculto, nada cifrado, nada esotérico, nada extravagante na fala religiosa: ela é apenas difícil de realizar, apenas um pouco sutil, demanda exercício, requer grande cuidado, pode salvar os que a enunciam”. (LATOUR, 2004, p. 357). Esse fragmento de Latour me ajuda a explicar porque me interessa uma fala apta a performatizar um mistério, uma fala que, em alguma medida, é capaz de salvar os interlocutores de uma falta excessiva de si mesmos. Evidentemente, é preciso fazer uma ressalva já que há algo de terrível também nessas falas quando proferidas a fim de estabelecer a posse ou o comando o Outro.

amo você”, pois é nesse “eu amo você” lançado sem garantia que pulsa o desejo, que é mais do que o desejo de ser amado também, é o desejo de saber, é o desejo de que algo aconteça – seja o que for – com os dois.

E sobre essas duas formas – você me ama? / eu amo você – tenho me debruçado no sentido de entender qual delas estaria mais de acordo com a proposta levinasiana da ética no face a face com o outro/rosto. Parece-me que “você me ama?” vai ao encontro da passividade e orientação para o Outro sobre as quais se fundamenta a filosofia de Lévinas, no entanto, parece reclamar uma resposta, o que frustraria a expectativa do Eu que nada espera ou só espera a ingratidão. Mas, pensando bem, por mais incomum que seja imaginar uma pergunta assim se lançando sem a expectativa do sim, mas igualmente aberta para o sim e para o não, a formulação utilizada por Latour estaria meio concorde com Lévinas, digo meio por causa da espera (já que na proposta levinasiana não há lugar para a economia de troca).

Por outro lado, o “eu amo você”, apesar de seguir um direcionamento do eu para o outro, parece-me mais de acordo com a ideia de responsabilidade que atravessa todo o pensamento do filósofo. Isso porque, por mais que uma ação seja orientada pelo outro, ainda assim ela só se concretiza pela agência do eu. Então, “eu amo você” – mesmo que não pronunciado – seria a condição necessária para que a pergunta fosse lançada sem expectativa de resposta positiva, negativa, ou, inclusive, nenhuma resposta. “Eu amo você”, portanto, é o registro do “você me importa” e estaria no lugar do fundamento, sendo a expressão material da ética imaterial, para a qual não se tem palavra. Então, como fundamento, o eu do “eu amo você” se dessingularizaria perdendo a marca individual, que é o que Lévinas propõe, e, nessa dessingularização, torna-se pronome vazio porque remete à instância do discurso, na concepção de Agamben-Benveniste.)

Mas, o que poderia ocorrer encontrando o “eu amo você” como origem de todo discurso que não a presença una que dilui todas as presenças singulares? E é nesse sentido que a presença só pode ser sentida a um passo do sentido. Ou mais ainda, só há presença onde não há sentido, mas verdade, ou dito de outra forma, só se pode intuir a presença na franqueza de um dizer que não se realiza por completo. A

essência de todo dizer só pode ser parcialmente captada na aparência do como se diz, que é a fórmula do enigma em Lévinas.

Assim, se na base é sempre o “eu amo você”, no como se diz isso é que haverá as mutações e, inclusive, as tentativas de subversão e profanação desse discurso inaugural improfanável porque é sempre um fazer porque se importa. Estou também convencida de que toda a linguagem é uma construção de movimento contínuo que oscila entre a aproximação e o distanciamento dessa fala, uma vez que ela guarda algo de aterrorizante que é o reconhecimento da responsabilidade total pelo outro.

Mas, se parece que perdi o fio da meada, não saio do escopo do discurso acadêmico, forma que, por pretender se afastar da subjetividade enunciativa, corre o risco de ser pouco atrativo mesmo dentro da comunidade acadêmica.⁹² A meu ver, isso ocorre justamente por lhe faltar o que venho chamando de presença e que estaria no tom e na *performance* ainda mais do que no conteúdo, embora obviamente o conteúdo dela não se separe. Isso porque só pode haver uma *performance* se houver um conteúdo que a reclame. E se o que digo for mesmo coerente, tenho de supor que a presença-ausência (é importante não esquecer que essa é uma presença que não se toca) só pode ser captada/mantida na citação, de modo que um texto teórico ou de crítica só poderia garantir a presença dos textos aos quais se refere – literário ou teórico – por meio das citações do discurso do outro. Mais ainda, quanto mais impessoal a transmissão dessa voz, mais garantida estaria sua presença. Sim e não.

Sim, porque a presença está no modo como se fala esse “eu amo você”, porque ele veicula uma *performance* própria e que difere de todos os “eu amo você” que possam ser ditos.⁹³ Nesse sentido, quanto mais essa fala for mantida em suas nuances,

⁹²Winter (2012, p. 02) discorre como a neutralidade do suporte atua na subjetividade ou na construção/manutenção da identidade: “No âmbito do construto histórico do conceito de identidade, o suporte é um lugar que representa, para o sujeito moderno, uma base sólida sobre a qual se transformar sem o risco de tornar-se outro, um lugar neutro que o inscreve na enunciação como um eu discursivo que toma a palavra, que se lembra e que pode prometer, como lemos com o conceito de “ipseidade” em Paul Ricoeur (2007). Trata-se do suporte de uma subjetividade lida como um tipo de fidelidade que não significa continuar o mesmo, “idem”, mas continuar dizendo “eu”, mesmo com as mudanças [...]”. Nota-se, portanto, que apesar de dar espaço à transformação da subjetividade, o suporte neutro não permite ver o processo dessa transformação, pois o que se privilegia é uma lógica remissiva da linguagem. Acredito que isso ocorra, principalmente, porque dizer “eu” é diferente de assinar uma experiência: dizer “eu” é ter um lugar, ocupar um lugar vazio na enunciação; assinar uma experiência é, mais do que ter consciência, é manifestar comprometimento perante a experiência.

⁹³“Confundir a fala que transforma os mensageiros com a que transporta mensagens — crípticas ou não— não é prova de racionalidade, é simplesmente uma idiotice, agravada pela impiedade. É tão idiota

mais a presença se firma. Mas, por outro lado, também não, porque a citação pela citação, simplesmente emoldurada pelo discurso impessoal, pode beirar a idolatria.

Isso porque o pesquisador sabe que, embora possa fazer algumas relações originais, o que diz já foi dito, de modo que é comum que se coloque numa posição subalterna em relação àqueles citados, na maioria das vezes como forma de emulação ou de fetichização da própria teoria (ou do literário a que se refere). De modo que o discurso de um texto acadêmico, salvo em raros momentos de fratura criativa, é aquele que transporta uma informação, um conhecimento, que instiga os leitores (os raros leitores) a buscar outros referenciais à medida que ele mesmo perde sua energia de discurso. Ou seja, o discurso acadêmico funciona como uma vitrine, na qual discursos estão expostos, ou à venda (e a ambiguidade com “vendados” é proposital). O discurso acadêmico, portanto, esvazia-se de presença em nome de outra presença que, muitas vezes, nem mesmo consegue apreender, apenas reproduzir.

Então como proceder em nome da energização do discurso? Talvez utilizando um discurso que ponha em evidência a presença autoral, resguardando assim a presença do outro, por meio das ausências necessárias à efetiva presença. Um texto acadêmico que não banalize o nome do outro e que se responsabilize pelo que diz, materializando a nudez do rosto para que, assim, possa vir a ser o lugar do encontro e da hospitalidade. Um texto que mantenha vivo seu compromisso ético.

Mas para isso é necessário que o texto acadêmico encontre também certa liberdade dentro da forma que o contém, uma vez que essa forma dá a eles uma mesma fisionomia, de modo que antes do rosto o que se vê é a maquiagem da universidade. Mais ainda, o suporte tese, em última instância, elimina a liberdade da voz do indivíduo favorecendo a expressão da instituição.⁹⁴ Essa aceleração do processo

como, digamos, uma mulher que, quando o companheiro lhe pede que repita se o ama ou não, simplesmente aperte a tecla *play* de um gravador para provar que, cinco anos antes, havia de fato dito “eu te amo, querido””. (LATOIR, 357).

⁹⁴ Mais uma vez Winter (2012, p. 03) é esclarecedora: “Essas imagens do suporte como sustentáculo, mediador neutro, suporte enunciativo e lugar de arquivamento, violência e empobrecimento, no âmbito da dinâmica em que se arquitetam as instituições sociais e seus sistemas de poder (uma dinâmica de repetição estratégica de guerras e processos de submissão), a lógica remissiva da linguagem (repetição de remissões que acabam num lugar sem saída) e os processos de manutenção e transformação da identidade sobre o mesmo suporte, revelam algo sobre nossa história e nossa genealogia. Esse algo que o suporte neutro representa, como base ou como fronteira, é lido, pelas Escritas do Suporte, como uma impostura ou uma perversão que se deve expor, publicar em seu centro regulador, para que se

de escrita como reprodução desemboca no que Fábio A. Durão (2009; 2011) chama de “fluidificação das letras”, ou seja, um modo de diluição da teoria e da crítica e a inflação dessas escritas. Disso pode se supor, como consequência, também a diluição do rosto: todos os autores passam a ter o mesmo rosto sem rosto.

Desde aí, esse agora da tese que busca, em oposição ao que sente em relação ao seu antes, uma expressividade tal que a lance na inevitabilidade artesanal que, mais do que costurar citações e logicidades, se faz no movimento de lembrar-esquecer próprio da memória. Trata-se, então, de uma tese que se desfaz porque ela mesma não é vitrine que remete a outro que não ela mesma: tudo o que diz é atravessado por um rosto e uma história inscritos na performatividade do discurso. Uma tese que, sendo presença, se autodestrói, pois se furta à finalidade do gênero instituído como tese, para fundar uma falta tal que necessite de muitos outros que a preencham.⁹⁵

possa genuinamente repensar e reestruturar a História, a linguagem, os conceitos utilizados para definir a vida; para que se possa, como quer Artaud, aproximar-se do “corpo verdadeiro”, *“devenir autre, mais pas l’autre”*, arriscar se descomprometer da cadeia remissiva da história e se tornar um “outro” que não se integre à mesma dinâmica da intersubjetividade, em que se prende “o outro”, que apenas acaba por repetir uma mesma lógica.”.

⁹⁵ Quero ocupar essa nota, antes de prosseguir, para mostrar algo que não é visível no meu último parágrafo: o ponto final, na última frase, recebeu um ponto invisível – feito com o olhar – logo acima dele e se tornou um sinal de dois pontos, agora abertos a um “sim”. Um ponto final é um sinal limítrofe, tanto marca um fim quanto a possibilidade de um novo início, ou de uma continuação. É o lugar das escolhas e, também, das decisões. Com preocupação entreguei este capítulo ao meu Orientador, estava receosa com a possibilidade de me pedir para retomar o projeto inicial. E, para mim, seria doloroso, porque teria de faltar ao compromisso assumido: teria de desistir do doutorado porque não há outro caminho que não seja esse, hoje, para mim. Ele não sabe – não sabia até aqui – mas tenho todo o dinheiro da bolsa guardado, para o caso de ter de devolvê-lo. Mas, para minha felicidade, ele aceitou os novos rumos, deu novas indicações, fez interferências valiosas e disse as palavras que se tornarão o fundo sobre o qual escreverei tudo o mais. Não, é mais do que isso, elas serão o fundo sobre o qual viverei tudo o mais. Ele disse: “Nem sempre as perguntas são o mais importante. O mais importante é a vida”. Eu agradeço que esta tenha sido a decisão. E continuo:

4 – Compromisso (de) cego: moral e ética; olhos e mãos.

No princípio era o Amor.
Deus disse: *Amor faça-se*.
Então o Verbo se fez.

E o Amor se fez carne e habitou entre nós.

Uma tese que, sendo presença, se autodestrói, pois se furta à finalidade do gênero instituído como tese, para fundar uma falta tal que necessite de muitos outros que a preençam. Foi assim que terminei o texto anterior e trago, aqui, em itálico – estilo de letra que nunca uso, pois não agrada ao meu olhar – para pesar mesmo sobre mim. Porque o peso obriga ao pesar e o pesar ao pensar. Enfim, recomeço.

Como pensar uma tese que segue rumo ao aberto de possibilidades, inclusive a da autodestruição, bem no meio do seu processo, sem levar em conta um compromisso assumido com várias instâncias que se fundem no que vou chamar de papel? Papel este cuja neutralidade é uma impostura, já que nos condena “imediatamente a uma genealogia de validações e submissões institucionais previamente fixadas” e hierarquizadas (WINTER, 2012, p. 4). Nota-se que, sendo desdobradas as camadas de papel, temos um primeiro compromisso com a instituição USP (já inscrito na capa), depois com uma banca de pesquisadores que assinam sua presença neste suporte (inclusive o orientador), também com a bolsa de pesquisa concedida pela CNPq, depois com as pessoas que ajudaram neste processo (entre as quais é permitida e até bem aceita a presença de “Deus”), então se segue o compromisso com o projeto que é (ou deveria ser) o texto da tese. (Entre todos esses seres de papel, o orientador, embora assine documentos e tenha um *papel* ao qual deve se dobrar neste processo, está numa posição anterior ao contrato assinado, ou ainda existe fora do suporte, pois é aquele que sustenta ou suporta o próprio suporte). Todas essas camadas compõem e cobram um compromisso de minha parte.

Entender esse compromisso, que é antes de tudo moral, me importa para justificar uma espécie de quebra de contrato, pois ele atesta minha responsabilidade diante de regras e normas de conduta que regem a relação entre as partes

comprometidas. A quebra desses “acordos” é passível do direito de punição, por isso, se eu não entregar esta tese, não terei direito ao título de doutora, além de ter de devolver o valor da bolsa que me foi concedida para estudar as relações entre a liquidez nas obras de Roberto Bolaño e Sérgio Sant’Anna, como consta no projeto apresentado no início do doutorado.

Por outro lado, mais do que esse compromisso moral, entre mim e meu Orientador há um compromisso que se pauta pela ética. Nele, nunca houve assinaturas ou normas rígidas a serem seguidas, mas há algo maior e de valor incomensurável que está para além de qualquer regra: o encontro. Esse compromisso, que para além de moral é ético, foi travado no silêncio do face a face e, sendo assim, não me permite (não me permito) quebrar a responsabilidade que tenho para com ele. É esse compromisso ético que preciso honrar: cumprir uma promessa feita sem palavras cuja materialidade é a tese escrita sob sua orientação, mesmo que uma tese destinada a fracassar enquanto o compromisso de pesquisa assumido junto aos papeis.

Então, o que se lê por detrás do que se diz é que esta tese está se escrevendo para honrar um compromisso ético muito mais do que o compromisso moral, e que, se dependesse do segundo, talvez ela não estivesse sendo escrita agora. Ou seja, provavelmente essa tese já tivesse deixado de ser. Tivesse chegado ao fim antes do fim. Fracassado antes mesmo de fracassar. Ou se suicidado numa janela do capítulo anterior. No entanto, algo – algo da ordem da ética – faz com que a tese, enquanto escritura da tese, sobreviva, mesmo que sem perguntas complexas, apenas continue resistindo. Mas resista a quê?

A resposta, ainda bastante brumosa, talvez seja a de que a tese, agora uma escritura de si, resista ao Acontecimento. Tento esclarecer: o gênero tese, devido ao seu caráter fechado e de busca por certeza não resistiria ao acontecimento não fosse sua escritura, ou seja, a forma performática, aberta ao infinito, na qual me empenho nesta segunda parte do processo. É a escritura, mais do que a escrita de uma tese, a responsável pela resistência do processo que avança em direção ao in-finito que a aguarda.

É importante mencionar que a concepção de acontecimento que tomo aqui é aquela de Derrida “que um acontecimento supõe a surpresa, a exposição, o

inantecipável”, pois “se há acontecimento, é necessário que não seja nunca predito, programado, nem mesmo decidido”, desde aí que toda tentativa de falar o acontecimento “trata-se simplesmente de um pretexto para falar conjuntamente, talvez falar para nada dizer, falar, dirigir-se ao outro lá onde o que se diz conta menos que o fato que se fala ao outro” (2012, p. 231-2).

Derrida se alonga em exemplos para mostrar que há “uma certa impossibilidade de dizer o acontecimento ou uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento” (Idem, p. 235), explicando que esse im-possível se mantém no trânsito potencial, pois paralisá-lo seria como fechar o seu acontecer no modo do acontecido.⁹⁶ Talvez até se possa inferir que, para Derrida, o acontecimento é algo que nunca acontece, ou melhor, o acontecimento é um “estar acontecendo” e, por isso, a impossibilidade de ser dito, uma vez que ainda está se fazendo. Portanto, é impossível dizer o acontecimento no seu acontecer infinitivo. Isso, claramente, vai ao encontro da reflexão de Lévinas com relação ao Dizer e o Dito, no entanto, recebe mais pormenores à medida que ele separa dois tipos de dizeres: o do saber e o do fazer. O dizer do saber é uma tentativa de se localizar dentro de uma relação por meio de conexões; o dizer do fazer é estabelecer a relação em si, fazer o contato, abrir-se ao encontro, dizer apenas “sim”. O “sim” performativo não diz, antes faz o acontecimento, é ele mesmo um dizer-acontecimento.

Para além da tentativa de explicar *o que é* o acontecimento, é importante mencionar que se trata de algo raro dentro de um cotidiano quase que totalmente planejado e previsível. O acontecer de um acontecimento é algo singular e está sempre em risco de ter essa singularidade dissolvida na tentativa de apreensão e acabamento.

⁹⁶ Apesar de um pouco longa, essa nota pode esclarecer melhor o pensamento que aqui se propõe: “Na medida em que se desenvolve a capacidade de dizer imediatamente, de mostrar imediatamente o acontecimento, sabe-se que a técnica do dizer e do mostrar intervém e interpreta, seleciona, filtra e consequentemente faz o acontecimento. Quando se pretende hoje nos mostrar ‘live’, ao vivo, o que se passa, o acontecimento que teve lugar na Guerra do Golfo, sabe-se que tão diretos, tão aparentemente imediatos quanto sejam o discurso e a imagem, técnicas extremamente sofisticadas de captura, de projeção e de filtragem da imagem permitem em um segundo enquadrar, selecionar, interpretar e fazer com que o que nos é mostrado ao vivo seja já, não um dizer ou um mostrar do acontecimento, mas uma produção do acontecimento. Uma interpretação faz o que ela diz, enquanto ela pretende simplesmente enunciar, mostrar e ensinar; de fato, ela produz, ela é já de uma certa maneira performativa. De modo naturalmente não dito, não confessado, não declarado, faz-se passar um dizer do acontecimento, um dizer que faz o acontecimento por um dizer do acontecimento. A vigilância política que nos apela consiste evidentemente em organizar um conhecimento crítico de todos os aparelhos que pretendem dizer o acontecimento ali onde se faz o acontecimento, onde se o interpreta e onde se o produz”. (DERRIDA, 2012, p. 237).

Disso supponho que, sendo singular, não produza nenhuma experiência repetível porque a experiência de um acontecimento não pode ser transmitida a outro acontecimento, entretanto, a transformação operada pelo acontecimento produz experiência que poderá alimentar tudo aquilo que acontecimento não é.

Por isso, imagino o acontecimento como algo que participa da vida e da morte, que está entre esses dois mundos sem, contudo, se reduzir a um deles. Essa questão é delicada porque metafísica, mas também poderia ser dita de outra forma: o acontecimento participa da continuidade e da descontinuidade em uma linha que se lança ao infinito e que é a todo instante preenchida pelo devir. E essa dupla configuração só é possível porque o acontecimento “vem do alto”. Segue uma longa, mas importante explicação de Derrida (2012, p.241-242, grifos meus):

Insisto sobre a verticalidade da coisa, porque a surpresa não pode vir que não do alto. É por isso, quando Lévinas ou Blanchot falam do “Muito-Alto”, isso não é simplesmente uma linguagem religiosa. Isso quer dizer que o acontecimento enquanto acontecimento, enquanto surpresa absoluta, deve cair em meu colo. Por quê? Porque se ele não me cai no colo, isso quer dizer que eu o vejo vir, que há um horizonte de espera. Na horizontal, eu o vejo vir, eu o pré-vejo, eu o pré-digo e o acontecimento é o que pode ser dito, mas nunca predito. Um acontecimento predito não é um acontecimento. Isso me cai no colo porque eu não o vejo vir. O acontecimento, como o que chega, é o que verticalmente me cai no colo, sem que eu possa vê-lo vir: o acontecimento não pode me aparecer, antes de chegar, senão como impossível. Isso não quer dizer que isso não chega, que não o há; isso quer dizer que não posso dizê-lo em um modo teórico, que não posso nem mesmo o pré-dizer. Tudo isso, que concerne à invenção, a chegada, o acontecimento, pode deixar pensar que o dizer permanece ou deve permanecer desarmado, absolutamente desarmado, por essa impossibilidade mesma, desamparada diante da vinda sempre única, excepcional e imprevisível do outro, do acontecimento como outro: eu devo ficar absolutamente desarmado. E, no entanto, esse desarmamento, essa vulnerabilidade, essa exposição não são nunca puros ou absolutos.

A partir dessa fala bastante didática, deduzo outras duas relações possíveis. A primeira relação é que o acontecimento é uma objectualidade subjetiva, pois está colado ao eu, pelo menos no discurso de Derrida isso é muito forte: *cai no meu colo*, *(eu) não posso* e *eu devo* são expressões que se repetem e mostram o quanto o acontecimento diz respeito ao *eu*. (A partir de um diálogo ainda mais afinado com o discurso de Lévinas, supponho que, mais do que ao eu, o acontecimento refere-se ao *mim*, pois, num primeiro momento, nos coloca numa posição mais passiva do que ativa). Desse modo, pode haver um acontecimento da ordem do coletivo que não

atinja o eu como acontecimento, como também pode haver um acontecimento que não diga respeito diretamente à esfera coletiva, mas que incide fortemente numa certa subjetividade.

A outra relação que faço diz respeito à transformação operada pelo acontecimento na linha de um contínuo histórico – pessoal ou social. Pela força da imprevisibilidade e da diferença, desde esse acontecimento indizível em sua totalidade nada mais pode ser visto como era, ou ainda, há uma desestabilização da normalidade como se ondas magnéticas se formassem no ponto da linha em que o acontecimento “cai”. Essas ondas magnetizam o contínuo tanto para frente quanto para trás potencializando a urgência do devir futuro, o que obriga a selecionar do passado o que é importante trazer consigo e o que deve ser deixado para trás. Em outras palavras: o acontecimento acontece, mas também está acontecendo e ele tem pressa de ser, ao sujeito cabe acolher o acontecimento com o “sim” inaugural e performativo e ser empurrado por ele, selecionando – ou aceitando – o que precisa levar consigo. Diz Derrida que ao acontecimento se diz duas vezes “sim”, e voltarei a isso no decorrer, no entanto, penso que depois do “sim”, pode-se dizer-lhe “não”. Dizer não ao acontecimento é dizer o acontecimento até ao ponto de torná-lo dito, de modo a finalizar sua acontecimentalidade, dando-lhe acabamento e apreendendo-lhe numa estrutura segura e armada de sentidos que façam sentido completo. Já continuar dizendo sim é, antes de tudo, abrir-se ao devir e a imprevisibilidade natural do mundo, exercendo uma humanidade mais liberta das amarras racionalizantes, é exercer o que para Lévinas é a ética como o mais humano do homem.

De qualquer forma, entre esses agires não há certo ou errado, ambos representam escolhas possíveis e necessárias de acordo com o momento e o contexto em que se vive. E uso o termo “escolhas” com o propósito também de diferenciá-lo de “decisões” porque uma decisão nem sempre somos nós quem a tomamos, às vezes – na maioria das vezes – uma decisão nos toma, o que me faz pensar que uma decisão tem potência de acontecimento. Uma decisão toma essa tese: a mim, que a escrevo junto com ela, cabe fazer escolhas. E escolher, assim como decidir, é sempre sacrificar: toda escolha é também o sacrifício do que não foi escolhido. Então, minhas escolhas são pequenos sacrifícios.

Essa tese-escritura faz parte de uma escolha e, neste sentido, sacrifica aquela que não foi. E que nunca poderá ser. Mas, e isso ainda não está claro para mim, sinto que ela é também uma decisão. E como decisão, que não cabe só a mim, ela é seu próprio sacrifício.

um acontecimento que cai [sobre a tese]

Agora, pelo menos para mim, parece que é mais fácil entender o que venho tentando dizer: um acontecimento caiu sobre essa tese e está acontecendo. Eu disse a ele “sim” duas vezes e a segunda representa minha escolha e sacrifício. A escolha por uma tese-escritura e o sacrifício de minhas certezas. A escolha representa um risco que prefiro não calcular agora porque me tornaria refém do medo, apenas me guio por esta escrita que se escreve submetida ao acontecimento que não pode ser dito.

(Por outro lado, não estou certa de que estou mesmo no comando dessa escritura. A tese agora é uma decisão. E, não consigo explicar porque também não posso entender, mas no momento em que digo isso – não no momento em que penso ou digo, mas no momento em que escrevo, que acabo mesmo de escrever, agora por assim dizer, não temo mais o risco. É uma decisão: não me dói. Mas me dói agora, neste daqui para frente, o não saber dizer mais sobre.).

Em vista disso tudo, uma questão ainda parece ecoar e é importante ser esclarecida. A escolha por esse novo caminho invalida ou torna desnecessária a leitura e as considerações presentes no texto da primeira parte? A resposta é não. Primeiro, porque a força de um acontecimento não recai apenas no daqui para frente na linha do contínuo, mas se volta ao passado e também o redimensiona trazendo-o transformado e diferente no futuro. Segundo, porque, embora haja uma ruptura bem marcada entre a primeira e a segunda parte da tese, nada indica ou assegura que o acontecimento caiu naquele lugar ou naquele momento do processo, apenas mostra que a partir de lá houve uma mudança mais radical, ou que a partir de lá a escrita da certeza se rendeu à escritura. (Talvez lá seja então o lugar da decisão entre tantas escolhas?).

Assim, se não é possível dizer o acontecimento, é possível vislumbrar dentro dele seleções que, em vista da necessidade, foram sendo feitas e os caminhos que foram sendo tomados. Mas, para compreender esse trânsito, é fundamental ter todo o processo em mãos, não apagar os traços e rastros que mostram o caminho: as leituras, as análises, o que se deixa para trás e o que se traz de lá transformado e sob nova perspectiva. Tudo isso indica, portanto, que a primeira parte é parte de tudo que aqui se escreve, afinal é só o que se tem de anterior a esse agora e que por isso mesmo o guia, o alicerça, o transporta, funcionando como uma espécie de “prótese óptica”, para usar um termo derridiano ao qual voltarei na sequência.

Antes de passar adiante do pensamento sobre o acontecimento, preciso dizer ainda algo que, apesar de muito colado à minha experiência, trata-se de um sintoma ou uma alteração ocorrida na percepção daqueles que vivenciam o im-possível. Sua ocorrência extraordinária e singular, além de imprevisível e inevitável, traz consigo uma luminosidade incandescente no lugar onde “cai”. Tudo passa, então, a ser iluminado de maneira muito intensa e não há muito o que fazer: ou se fecha os olhos e mergulha na escuridão, ou mantêm-se os olhos abertos e mergulha na luz. Uma e outra forma são modos da cegueira tocar àqueles que estão submetidos ao acontecimento, afinal o que permite a visão são justamente as nuances, sombras e contrastes que recaem sobre as formas. Uma luminosidade excessiva faz com que as formas também percam seu contorno e desapareçam, ou pareçam se dissolver.⁹⁷ Essa cegueira momentânea, esse transtorno visual obriga a lidar com as coisas de outro modo, uma vez que a forma conhecida já não dá conta de fazer esse papel.⁹⁸

⁹⁷ É interessante que Agamben (2009, p. 62) mencione que a contemporaneidade vive um excesso de luz que torna a realidade enganosa e distorcida: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Penso que isso é – em proporção muito maior do que aquela que coloco aqui para o dizer de uma tese sobre si mesma – ainda o efeito do acontecimento sobre nosso século. É justamente isso que Alain Badiou (2007), em *O Século*, faz ao criticar a lógica do inocentamento, abrindo mão de conceitos gastos e complacentes para problematizar o que seria um “século”, ou seja, com base em quais padrões poderíamos cancelar o século como medida para fatos humanos? De acordo com ele, olhamos de forma míope para o passado, inocentando-o. Sua proposta é a reflexão e compreensão do que o século pensou sobre si próprio. Aproximando-se das subjetividades do século e distanciando-se do dado objetivo da “contagem de mortos”, como método de análise, Badiou acredita que a experiência mais acertada é a que considera o século por si só, como ele próprio se pensou e se construiu, levando em conta, inclusive, os pontos cegos neste repensar-se.

⁹⁸ Quero deixar aqui um rastro de leitura porque, neste momento em que escrevo esta nota, vislumbro uma nova possibilidade de relação entre o que está sendo escrito aqui e o *corpus* literário desta pesquisa. Trata-se ainda de um borrão, ainda não sou capaz de delinear as consequências dessa

Trata-se, evidentemente, de uma cegueira metafórica, no entanto, ela tem sua origem na própria fisiologia do olhar. Oliver Sacks, famoso neurologista britânico, em seu livro *O olhar da mente* (2010), relata que há nos olhos uma espécie de ponto cego, no qual faltam células detectoras de luz e, por isso, essa região fica impossibilitada de ver, mas, apesar disso, ela é preenchida automaticamente, tornando-nos impossibilitados de ver que não vemos. Em pessoas que sofreram alguma espécie de traumatismo esses pontos podem ser maiores e, portanto, uma região também maior deixa de ser vista. Mas, ao contrário do que imaginamos, o cérebro humano compensa essas regiões “cegas” com padrões de imagens ao redor ou informações recebidas pelo outro olho.⁹⁹ Logo, vemos o que não vemos, ou vemos o que pensamos ver, pois, segundo Sacks, a memória e a visão se relacionam de modo intrínseco e a perda gradativa da visão comprovadamente é acompanhada pelo aumento da capacidade mnemônica.¹⁰⁰ É essa memória visual que ajuda a criar, penso eu, uma ficção da visão para compensar a cegueira parcial, ou se apoiar numa memória visual anterior ao fato. Desde aí, por exemplo, a dificuldade do cego em se adaptar à nova situação de cegueira, pois ainda vê – imaginativa ou ficcionalmente – as coisas com os olhos da visão em detrimento de outras formas de percepção.

Derrida, em *Memórias de Cego* (2010), faz uma interessante observação sobre como a sociedade ocidental se vale da visão para dar contornos aos seus saberes e suas certezas. Para ele, a visão hierarquiza toda forma de conhecimento em detrimento dos demais órgãos sensoriais nos quais podemos encontrar outros modos de percepção do mundo. Nesse relato dos mais belos, sua proposta ensaística é enxertar a cegueira na visão a fim de desconstruir as certezas, a partir da leitura de desenhos nos quais cegos são retratados.¹⁰¹ Derrida dirá que esses desenhos de cego

aproximação, mas os livros me acenam de longe. Esta nota de leitura, que talvez só a mim interesse, importa porque a mim ensina meu processo.

⁹⁹ Sobre isso, Sacks (2010, p. 86, 88) esclarece em dois momentos diferentes: “Nas últimas décadas aumentou muito nosso conhecimento sobre a plasticidade do cérebro: como uma parte ou sistema cerebral pode assumir as funções de uma área deficiente ou lesada” e “A ideia de que “a mente” – uma coisa imaterial e etérea – podia incorporar-se em um pedaço de carne, o cérebro, era intolerável ao pensamento religioso seiscentista”.

¹⁰⁰ É importante, visto o teor autobiográfico desta tese, mencionar que Sacks descreve, ao final do seu livro, seu percurso na luta contra um câncer no olho direito. Depois de perder parcialmente a visão deste olho, ele a perde totalmente, mas antes registra toda a experiência num diário, falando das dificuldades da doença e do tratamento.

¹⁰¹ Assim como Sacks, Derrida (2010, p. 39) nesta sua exposição parte de um dado autobiográfico, já que pouco antes da escrita desse texto estava com uma paralisção facial viral que assim descreve:

são desenhos cegos, pois o desenhista mergulha na cegueira, ou ainda, enxerta a cegueira no seu ponto de vista para poder traçá-la. À medida que Derrida apresenta a leitura desses desenhos, também estabelece relações com a escrita, pois para ele ambos estão condicionados às marcas gráficas e à impressão, por isso são aparentados e submetidos à mesma cegueira constituinte do processo.¹⁰²

O que Oliver Sacks e Derrida acrescentam à presença do acontecimento é que, se de fato uma cegueira toma conta do espaço da acontecimentalidade que acontece neste durante a escritura da tese, o ponto de vista cego obriga a um novo modo de lidar com o conhecimento e os saberes, algo com uma adaptação à nova realidade terá de se efetuar. Assim, vejo-me entre repetir padrões conhecidos e informações arquivadas na memória, um pouco construindo e um pouco ficcionalizando certezas, ou mergulhar no ponto cego da escritura e deixar-me levar por modos perceptivos de apreensão disso que está à minha frente e que não posso delinear. Em vista disso, a minha intenção é a de transitar por essas formas já que numa escritura que ainda tenta responder pelo nome de tese, embora já hibridizada à autobiografia, é obrigativo responder a algumas expectativas daqueles que serão meus leitores, concedendo a eles um espaço de hospitalidade dentro deste texto.¹⁰³

O meu leitor é o meu hóspede, é aquele que vem e eu não sei quem ele é, mesmo que seja aquele que virá convidado para compor a banca. Mas, depois desses primeiros leitores convidados, que fazem parte desse cenário de defesa, pode haver outros poucos que estarão dispostos a ler o texto. Estes que virão sem convite e sem aviso serão os verdadeiros visitantes, porque não esperados, mas aos quais preciso

“desfiguração, o nervo facial inflamado, o lado esquerdo do rosto atingido de rigidez, o olho esquerdo fixo e terrível de se ver num espelho, a pálpebra não se fecha mais normalmente: privação da piscadela do olho, logo deste instante de cegamento que assegura à vista sua respiração”.

¹⁰² Desenho e escritura, então, estão sujeitos ao que ele chama de hipótese abocular, cuja etimologia latina origina o francês *aveugle* (cego, cegueira): *ab* = fora de, com origem em; e *oculis* = olho. A indecidibilidade característica do pensamento derridiano se inscreve no prefixo que fala de uma cegueira fora e outra dentro do olho: “Duplo genitivo. Não há aqui nenhuma tautologia, mas uma fatalidade do auto-retrato. De cada vez que um desenhador se deixa fascinar pelo cego, de cada vez que ele faz do cego um tema do seu desenho, projeta, sonha ou alucina uma figura de desenhador (...). Mais precisamente ainda, começa a representar uma potência desenhadora a operar, o próprio ato do desenho. Inventa o desenho. (...) Subtítulo então de todas as cenas de cego: a origem do desenho. Ou, se preferirem, o pensamento do desenho.” (DERRIDA, 2010, p. 10).

¹⁰³ Em certa medida, todos os textos destinam-se a um leitor, à expectativa de um leitor, mas nem sempre isso é uma obrigação como é numa tese. Um texto literário ficcionaliza seu interlocutor, mas essa ficção pode ser justamente a de uma não resposta, ou de uma hostilidade pronta a calá-lo assim que nele entre.

dizer “sim” e acolher para além da minha capacidade, pois possuem caráter messiânico.¹⁰⁴ Aos hóspedes, devo minha hospitalidade que, aqui, se funda na preocupação com o que lhes dou a ler, ou seja, com um mínimo de informação, relação lógica que produza significação e, também, algo de não significação – ou de pontos cegos, espaços vazios, incoerências – para que possam fazer e participar da leitura.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Cito: “When I invite someone to come into my home, it is on condition that I receive him. Everything is conditioned by the fact that I remain at home and foresee his coming. We must distinguish the invitation from what we would have to call the visitation. The visitor is not necessarily an invited guest [uninvité]. The visitor is someone who could come at any moment, without any horizon of expectation, who could like the Messiah come by surprise. Anyone could come at any moment. So it is in religious language, in Levinas’ language, and elsewhere in the Christian language in which one speaks of the visitation that is the arrival of the other, of God, when no one is waiting for Him. And no one is there to impose conditions on His coming. Thus, the distinction between invitation and visitation may be the distinction between conditional hospitality (invitation) and unconditional hospitality, if I accept the coming of the other, the arriving [arrivance] of the other who could come at any moment without asking my opinion and who could come with the best or worst of intentions: a visitation could be an invasion by the worst. Unconditional hospitality must remain open without horizon of expectation, without anticipation, to any surprise visitation.” (DERRIDA, 2000b). Tradução livre: Quando eu convido alguém para entrar em minha casa, é a condição de que eu o receba. Tudo está condicionado pelo fato de eu ficar em casa e prever a sua vinda. Nós devemos distinguir o convite do que teríamos que chamar de visitação. O visitante não é necessariamente um convidado [uninvité]. O visitante é alguém que pode vir a qualquer momento, sem qualquer horizonte de expectativa, que pode vir de surpresa como o Messias. Qualquer um pode vir a qualquer momento. Por isso, é na linguagem religiosa, na linguagem de Levinas, e em outros lugares na linguagem cristã, que se fala da visitação como a chegada do outro, de Deus, quando ninguém está esperando por ele. E ninguém está lá para impor condições à sua vinda. Assim, a distinção entre o convite e a visitação pode ser a distinção entre hospitalidade condicional (invitation) e hospitalidade incondicional, se eu aceitar a vinda de outro, a chegada [arrivance] do outro, que pode vir a qualquer momento, sem pedir a minha opinião e que poderia vir com a melhor ou a pior das intenções: a visitação poderia ser uma invasão pelo pior. A hospitalidade incondicional deve permanecer no aberto, sem horizonte de expectativa, sem antecipação, a qualquer visita surpresa.

¹⁰⁵ Trata-se de uma nota longa, mas importantíssima já que nela Derrida (2012, p. 241) estabelece uma relação de semelhança entre hospitalidade e acontecimento: o verdadeiro hóspede me acontece: “Vocês falaram do acontecimento não somente como daquilo que chega, mas como do que chega. Aquele que chega absoluto é alguém que não deve ser somente um hóspede convidado, que estou preparado para acolher, que tenho a capacidade de acolher. É alguém cuja vinda inopinada, imprevisível, a *visitation* – e oporei aqui a visita ao convite – é tal irrupção que não esteja mesmo preparado a acolher. É preciso que eu não esteja nem mesmo preparado para acolher para que haja verdadeiramente hospitalidade, e que não esteja em condições não somente de prever, mas de predefinir esse que vem; de perguntar a ele, como se faz na fronteira: “Qual é seu nome? Sua cidadania? De onde você vem? O que você vem fazer aqui? Você vai trabalhar?”. O hóspede absoluto é esse que chega para o qual não há nem mesmo horizonte de espera, esse que, como se diz, fura meu horizonte de espera ao passo que não estou preparado nem mesmo para receber aquele que vou receber. É isso a hospitalidade. A hospitalidade não consiste simplesmente em receber o que se é capaz de receber. Lévinas diz em algum lugar que o sujeito é um hóspede que deve acolher o infinito para além de sua capacidade de recepção. Acolher para além de sua capacidade de recepção: isso quer dizer que devo receber ou que recebo lá onde não posso receber, lá onde a vinda do outro me excede, parece maior que minha casa: ela vai colocar a desordem em minha casa, eu não posso prever se o outro vai se conduzir bem a minha casa, em minha cidade, em meu Estado, em minha nação. O que chega então não fará acontecimento senão ali onde não sou capaz de o acolher, onde eu o acolho, precisamente, lá onde eu não sou capaz disso.”.

No entanto, por outro lado, é ainda Derrida (2003) quem vai dizer, a partir da leitura de Benveniste, que hospitalidade e hostilidade estão inscritos na lógica da visitação, desde aí ele cunha o termo *hostipitalidade*, o qual contém a raiz na ideia de encontro, mas pode tanto originar a palavra *hóstia* quanto *hostil*. Entre hóspedes e anfitriões sempre haverá um espaço, uma margem para a hostilidade, neste caso para que o outro chegue como estrangeiro, e o eu o receba como eu na casa que é minha, onde se fala o meu idioma. É nesse espaço da fala que me fala que eu posso dizer como digo e que já não depende de mim, mas também do outro, o esforço para me entender e se fazer entendido.¹⁰⁶

É, portanto, nesta possibilidade dupla que também me lanço à escritura cega, que, nas palavras de Derrida, se escreve numa espécie de tatear, observado a partir do que chama “experiências acidentais” ou que ocorrem “acidentalmente, e por vezes à beira do acidente” já que é sempre ao volante que toma notas de seus insights:

O que é que se passa quando se escreve sem ver? uma mão de cego aventura-se solitária ou dissociada, num espaço mal delimitado, tateia, apalpa, acaricia tanto quanto inscreve, fia-se na memória dos fios e suplementa a vista, como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos: o olho a mais acaba de brotar rente à unha, um único olho, um olho de zarolho ou de ciclope e dirige o traçado - é uma lâmpada de mineiro na ponta da escrita, um substituto curioso e vigilante, a prótese de um vidente ele mesmo invisível. Do movimento das letras, do que assim inscreve este olho no dedo, a imagem esboça-se sem dúvida em mim. A partir do retraimento [*retrait*] absoluto de um centro de comando invisível, um poder oculto assegura à distância uma espécie de sinergia que coordena as possibilidades de ver, de tocar e de mover. E de ouvir e entender [*entendre*], porque são já palavras de cego que eu assim desenho. (DERRIDA, 2010, p. 11-2)

A partir dessa fala, entende-se porque aquele que escreve cego sua escritura cega substitui os olhos pelas mãos que, ao invés de se precipitarem ou se atirarem da cabeça ao papel, se antecipam tomando a dianteira justamente para preveni-la e protegê-la: quando já não se sabe mais ver, ou não se pode mais ver, apalpar para tentar reconhecer vem antes do desejo de compreender. Derrida (2010, p. 12; 21) diz

¹⁰⁶ É importante mencionar que o hóspede é sempre *hostil*, pois prende quem o hospeda, ou seja, enquanto o hóspede está em minha casa, eu não posso deixá-la: torno-me prisioneiro, já que, ainda que a partida seja pressuposta, não sei quando ele a deixará. Ou quando voltarei a ter privacidade. Assim, enquanto meu leitor estiver lendo a tese, eu, enquanto nome e autoria, preciso me manter no horizonte desse hóspede: não posso sair antes dele deixar a tese, porque minha assinatura já está lá antes dele.

que “[...] a encenação do cego inscreve-se sempre num teatro ou teoria das mãos”, portanto, “um desenhador não pode deixar de estar atento ao dedo e ao olho, sobretudo ao que toca o olho, ao que o dedo toca para dar enfim a ver”, do que se conclui que tato e visão são sentidos que se comunicam e se completam.

Devido a esse caráter antecipador, a escritura feita à mão livre é também uma forma de previsão, desde aí a associação nada incomum do cego com o vidente ou o visionário:

[...] os cegos, estes têm de *avançar*, quer dizer, de se expor, de per-correr o espaço como se corre um risco. Apreendem o espaço com as mãos ávidas, errantes também, desenharam nele de um modo ao mesmo tempo prudente e audacioso, calcula, contam com o invisível. [...] Explora – e tentam prever ali onde não veem, *não veem mais* ou *não vem ainda*. (DERRIDA, 2010, p 13; grifos do autor)

Não mais ou *não ainda* são enxertos importantes nessa fala, pois inscrevem a própria descontinuidade de um processo aberto, no qual algo deixou de ser visto, mas, algo que ainda não é, poderá vir a ser, mesmo porque falamos de uma cegueira sintomática associada ao acontecimento, ou ainda, de uma visão desorientada. Não se vê porque, no momento em que se olha, os olhos estão em outro lugar (e são dois!), os olhos estão sempre em fuga: na tese, na vida, na poesia, na literatura, na burocracia etc. Então, escreve-se sobre uma tese olhando para a vida e vive-se a vida olhando para a tese: disjunção do olhar que se materializa no traçado que, ao desenhar, perde seu modelo e, ao olhar o modelo, perde o traço, ou ainda, que ao escrever precisa perder de vista o significante para construir o sentido e se despregar do tema para efetivar a escrita. Visão sempre fantasmática essa da “piscadela” que só se dá apegada ao invisível, já que o piscar do olho é um instante de cegueira, no qual a visão respira e o olho se umedece.¹⁰⁷

¹⁰⁷“No seu momento de rompimento originário, na potência traçante do traço, no instante em que a ponta na ponta da mão (...) avança para o contato com a superfície, a inscrição do inscrevível não se vê. Improvisada ou não, a invenção do traço não segue, não se regula pelo que é presentemente visível, e estaria ali pousado, diante de mim, como um tema. Mesmo se o desenho é mimético, como se diz, reprodutivo, figurativo, representativo, mesmo se o modelo está presentemente diante do artista, é preciso que o traço proceda na noite. Ele escapa ao campo da visão. Não somente porque não é ainda visível, mas porque não pertence à ordem do espetáculo, da objetividade especular - e aquilo então que ele faz advir não pode ser mimético em si. A heterogeneidade permanece abissal entre a coisa desenhada e o traço desenhando, seja ele entre uma coisa representada e a sua representação, o

Pode se estabelecer aí um diálogo em forma de torção com Agamben (2009) quando ele também vai até a neurofisiologia não para dizer sobre a cegueira enxertada na visão, mas sobre a visão que passa a ver o escuro. A medicina diz que, na ausência de luz, as retinas encobertas pelas pálpebras ativam células periféricas que permitem que se veja a escuridão. Esse ver o escuro é uma forma também de neutralizar as luzes que nos ardem e confiar no que não se vê, ou no que se vê mas não se define a não ser por outras vias perceptivas. Mas o que pode haver neste escuro para que olhar para ele seja, não somente algo fatídico, mas também uma escolha ou uma decisão?

Fé.

As mãos que [se] doam

Fé.

Por que terminei o item anterior e comecei esse com essa palavra assim sozinha seguida de um ponto final para que ela se fixe no espaço e marque aí sua presença? Não sei. Nem todas as perguntas têm respostas, mesmo numa tese. Pelo menos nesta tese.

Intuo um flerte discursivo com o que Agamben (1999) poetiza na ideia de luz:

Acendo a luz num quarto escuro; é um fato que o quarto iluminado já não é o quarto escuro, que perdi para sempre. E no entanto: não será ainda o mesmo quarto? Não será o quarto escuro o único conteúdo do quarto iluminado? Aquilo que não posso ter, aquilo que, ao mesmo tempo, recua até o infinito e me empurra para diante, não é mais que uma representação da linguagem, o escuro que pressupõe a luz; mas se renuncio a captar esse pressuposto, se volto a atenção para a própria luz, se a recebo - então aquilo que a luz me dá é o mesmo quarto, o escuro não hipotético. O único conteúdo da revelação é aquilo que é fechado em si, o que é velado - a luz é apenas a chegada do escuro a si próprio.

Enigmático, esse fragmento nada explica sobre a fé, mas me dá o escuro como hipótese. Parece pouco, mas para quem não tinha nada, esse texto começa a deixar

modelo e a imagem. (...) (o desenhador não vê presentemente, mas viu e verá: a perspectiva é a perspectiva antecipadora ou a retrospectiva anamnésica).” (DERRIDA, 2010, p. 51-2)

transparecer os rastros de sua escritura: a tese que agora se escreve às cegas é também ato de fé. Mais ainda: este texto participa do sagrado.

Fé e sagrado são também temas que trago aqui via Derrida. Mas a verdade é que todo mundo sabe o que é fé e sagrado. Especialmente aqueles que são da área de Humanas, professores, escritores, ou simplesmente humanos mesmo. Enfim, eu sei o que é fé e escrevo movida e graças a ela, o que faz disto que é tese, escritura, texto, encontro, uma espécie de elo com o sagrado. Mas sei onde estou e desde onde falo, por isso não me desobriguei de me armar com a teoria para poder me expressar neste gênero que, na prática, em algum momento passou a desconsiderar uma fala desde a fé, embora tematicamente a aborde.

Talvez pensando nisto, Derrida (2000a, p. 19, grifos do autor) elaborou um discurso que faz compreender o óbvio: *“fé nem sempre foi e nem sempre será identificável com a religião, tampouco com a teologia”*. A fé é o que move as relações humanas e existe dentro de uma promessa, um juramento de verdade, sem o qual seria impossível a aliança entre os homens.¹⁰⁸ A garantia dessa verdade é dada pela figura de uma testemunha superior, relacionada ao messiânico e à chôra, porém fora da concepção transcendental (chôra é o que, a meu ver, mais se aproxima de Deus, embora Derrida frise que não):¹⁰⁹

¹⁰⁸ “Sem a experiência performativa desse ato de fé elementar, não haveria ‘vínculo social’, nem mensagem para o outro, nem qualquer performatividade em geral: nem convenção, nem instituição, nem Constituição, nem Estado soberano, nem lei, nem, sobretudo aqui, essa performatividade estrutural da performance produtiva, que, de saída, liga o saber da comunidade científica ao fazer, e a ciência à técnica. (...) Ora, por toda a parte em que se desenvolve essa crítica teletecnocientífica, ela coloca em ação e confirma o crédito fiduciário dessa fé elementar que é, pelo menos, de essência ou vocação religiosa (a condição elementar, o meio ambiente do religioso, para não dizer a própria religião). Dizemos fiduciário, falamos de crédito ou de fiabilidade para sublinhar que este ato de fé elementar suporta também a racionalidade essencialmente econômica e capitalística do teletecnocientífico” (DERRIDA, 2000a, p. 62).

¹⁰⁹ “O messiânico ou a messianicidade sem messianismo. Isto seria a abertura ao futuro ou à vinda do outro como advento da justiça, mas sem horizonte de expectativa nem prefiguração profética. [...] Essa dimensão messiânica não depende de um messianismo, não segue determinada revelação, não pertence, propriamente falando, a qualquer religião. [...] Um invencível desejo de justiça liga-se a essa expectativa. Por definição, esta não tem e não deve ter a garantia de nada, nem ser assegurada por qualquer saber, consciência, previsibilidade, programas como tais. Essa messianicidade abstrata pertence, para começar, à experiência da fé, do crer ou de um crédito irredutível ao saber e de uma fiabilidade que ‘fundamenta’ qualquer relação como o outro no testemunho. [...] Ela inscreve-se, de antemão, na promessa, no ato de fé ou no apelo à fé que habita qualquer ato de linguagem e qualquer mensagem dirigida ao outro” (DERRIDA, 2000a, p. 29-30, grifos do autor). Com relação à Chôra, figura criada por Platão em “Timeu”: “o nome de um lugar, um nome de lugar, e muito singular, para esse espaçamento que, não se deixando dominar por uma instância teológica, ontológica ou ainda antropológica, sem idade nem história, e mais “antigo” do que todas as oposições (por exemplo,

No testemunho, a verdade é prometida para além de qualquer prova, de qualquer percepção, de qualquer demonstração intuitiva. Mesmo se eu minto ou faço um juramento falso (e sempre e sobretudo quando tomo essa atitude), prometo a verdade e peço ao outro que acredite no outro que eu sou, exatamente onde sou o único a poder dar testemunho e onde a ordem da prova ou da intuição nunca será redutível ou homogênea a essa fiducialidade elementar, essa boa-fé prometida ou exigida. (DERRIDA, 2000a, p. 86).

Esse ato de fé – o testemunho que se dá e no qual se acredita – tem conformidade com o milagre ou com uma história extraordinária, com um lugar comprometedor dentro de uma historicidade: “A atestação pura, se houver alguma, faz parte da experiência da fé e do milagre. Implicada em todo vínculo social, por mais banal que seja, torna-se tão indispensável à Ciência, quanto à Filosofia e à Religião” (DERRIDA, 2000a, p. 87). Portanto, a fé como fenômeno humano – condicionada pela história coletiva ou individual – firma o contrato com a verdade.

O que fiquei horas me perguntando é sobre essa obrigação que sinto em falar de fé aqui, afinal poderia pular essa parte, mas ela é tão sensível/visível que, se não a abordasse, estaria tomando um atalho e negligenciando parte desse caminho. Talvez porque a mim me parece que a fé, que é da ordem do invisível, torna-se uma espécie de visualidade na cegueira e, portanto, nesta escritura que se faz às cegas.

Parto de uma observação de Derrida: “Veja os cegos de Coypel. Todos eles estendem as mãos para adiante, o seu gesto oscila no vazio entre a apreensão, a apreensão, a prece e a imploração” (2010, p.13). Sim, na antecipação das mãos há cautela, preocupação em se evitar o acidente. O acidente é a queda. Os cegos estão sempre mais sujeitos à queda. E caem: uma, duas, três e mais, muito mais vezes. E também se levantam com a ajuda das mãos, essa sim sua “prótese óptica” ainda mais do que a bengala mencionada por Derrida, que funciona como um extensor apenas. Nelas, ou melhor, nas suas palmas, as linhas onde se escreve o destino imprevisível tornam-se o lugar de uma assinatura de fé. Desde aí a busca por um apoio naquele que está à frente e que, às vezes, nem ao menos se sabe quem é.

sensível/inteligível), nem chega a se anunciar como para além do ser [...] ela não é o Ser, nem o Bem, nem o Homem, nem a História... terá sido sempre o próprio lugar de uma resistência infinita, de um resto infinitamente impassível: um outro completamente diferente sem rosto” (DERRIDA, 2000a, p. 33, grifos do autor).

Uma tese cega, portanto, não se faz no aleatório como posso ter dado a imaginar com o foco no escuro e no imprevisível, ao contrário, só pode ser uma escritura guiada, orientada. Essa orientação, esse saber que se coloca como guia, esse ponto de apoio à minha cegueira é a responsável para que a escritura continue se fazendo, se lançando, apesar da possibilidade da queda a que está mesmo destinada.¹¹⁰

Mas nessas mãos que se abrem para o alto para pedir ajuda, apelo e gratidão estão inscritos no mesmo gesto. Recebe-se e doa-se, sem, contudo, visar economia de troca. Mãos abertas ao que vêm e que doam o que não têm. Esta escritura sempre agradecida está pronta a receber até mesmo um novo acontecimento, ou seja, ao primeiro sim deve seguir-se outro: não basta aceitar o que vem só uma vez, é preciso firmar o sim para uma segunda, terceira e quantas vezes forem infinitamente (DERRIDA, 2012, p. 233). Reafirmo aqui, então, meu sim e meu pedido de perdão: perdão por dizer que o que falo e faço é um pacto sagrado: a mão que se ergue aqui diz dai-me o que posso carregar e faça-me veículo do dom que pode ser por mim doado.¹¹¹

¹¹⁰ Como orientanda, mas também como orientadora, não posso deixar de falar sobre a importância do processo de orientação nos trabalhos acadêmicos, visto que um trabalho acadêmico nunca é uma coisa descolada da vida. Não se pode simplesmente dizer: vou pesquisar, pensar, escrever e, agora pronto, já está na hora de viver, amanhã continuo. Uma pesquisa se amalgama à vida e na vida as coisas estão acontecendo o tempo todo, inclusive acontecimentos im-possíveis de serem ditos. A postura de um orientador, as palavras de um orientador têm uma responsabilidade tão grande para seus orientandos que, se pudéssemos controlar isso, bom seria não dizer nada, porque são recebidas como palavras de um lugar outro, desde onde ecoam como profecia para o orientando. Não digo as correções e anotações feitas ao longo do trabalho porque essas estão “escritas” e, sendo assim, se fixam como ordem ao sentido. Já as conversas, as palavras que se oferecem à escuta, essas são quase mágicas porque ressoam na dimensão da vida. Elas se colocam e se retiram, vivem no limite entre uma presença e uma ausência e, não se dirigindo como conselho, acabam aconselhando, por isso também são muito perigosas. Acho que preciso pensar mais sobre isso.

¹¹¹ “O dom deveria ser um acontecimento. Ele deve chegar como uma surpresa vinda de outro ou vinda ao outro, ele deve transbordar o círculo econômico da troca. Para que um dom seja possível, para que um acontecimento de dom seja possível, é preciso de certa forma que ele se anuncie como impossível. Por quê? Se eu dou ao outro em agradecimento, em troca, o dom não tem lugar. Se, de outro lado, eu espero do outro que ele me agradeça, que ele reconheça meu dom e que de uma maneira ou de outra, simbolicamente ou materialmente ou fisicamente, ele me restitua em troca algo, não há dom, não mais. Mesmo se o agradecimento é puramente simbólico, o agradecimento anula o dom. É preciso que o dom se coloque para além do agradecimento. É preciso mesmo de uma certa maneira que o outro não saiba que eu dê a ele para que ele possa receber, porque desde que ele saiba, ele está no círculo do agradecimento e da gratidão, ele anula o dom. Do mesmo modo, é necessário no limite que eu mesmo não saiba que eu dou. Se eu sei que dou, eu me digo “eis eu dou, eu oferto um presente”, – e vocês viram o elo que há entre presente e acontecimento – eu oferto um presente. [...] O que quer dizer, para ir muito depressa, que o dom como dom não é possível senão ali onde ele parece impossível. [...] E dar, por conseguinte, é fazer o impossível. O acontecimento do dom não deve poder ser dito; desde que se o

Tudo isso que aqui se expõe de modo nenhum quer dizer que uma tese que se escreve com as mãos muito mais do que os olhos é o modo certo, ou o melhor modo de se escrever uma tese. Ao contrário, o que eu preciso frisar é que essa cegueira não está sendo usada num sentido de superioridade ou como emblema de sabedoria interna como, inclusive, até mesmo Derrida aponta. Não, aqui a direção é outra: a mim esta é uma deficiência para certo tipo de escritura já previsto num gênero, e friso deficiência, porque os olhos chegam muito mais rápido do que as mãos ao seu destino. Por outro lado, dizer essa deficiência também não intenciona colocá-la num lugar especial, ou exigir para ela um tratamento diferenciado.¹¹² Não, na verdade a intenção é mostrar o avesso de um processo que pode participar de um não-lugar e, a partir dele, propor um questionamento se esta seria também uma forma possível de produzir saber acadêmico e/ou conhecimento, e, se sim, quais seriam os ganhos de uma tese assim, já que o acontecimento está sempre em vias de acontecer onde ele é impossível.

diz, se o destrói. Dito de outro modo, a medida da possibilidade do acontecimento é dada por sua impossibilidade.” (DERRIDA, 2012, p. 237-238).

¹¹² Tenho aqui a preocupação de esclarecer que “não se trata de um jogo armado linguisticamente para colocar a banca a meu favor, ou torná-los cúmplices dessas palavras”. Porque se fosse assim seria como se tivesse com os olhos vendados e a qualquer momento pudesse retirar as vendas e olhar o mundo como ele sempre foi. Mas não é isso que está acontecendo, esta é uma cegueira que quando passar, e espero mesmo que um dia passe, ainda assim permanecerá como cicatriz, ou ponto cego expandido no olhar. Note-se que usei aspas no meu próprio texto quando disse acima que, repito, “não se trata de um jogo armado linguisticamente para colocar a banca a meu favor, ou torná-los cúmplices dessas palavras”. Com isso, quero fazer ver que o meu dizer “não” já tem dentro dele um diálogo com a possibilidade de um “sim” previsto na leitura, um sim que eu antecipo numa espécie de cálculo, do qual não é possível fugir, uma vez que, se o acontecimento é incalculável porque é infinito, o ato com o qual o localizo é finito e, portanto, posso prever – a partir das regras do saber que se funda na repetição – sua recepção destituindo-o da singularidade e hipotetizando uma generalidade. Essa questão é amplamente discutida por Badiou (1994, p. 179-180) a partir dos temas “cálculo utilitarista”, “verdade”, “evento”, “fidelidade”. Segundo ele, a verdade é novidade e está no mesmo lugar do evento, acontece com o evento e, a partir disso, “o fato de que o evento é indecível obriga a que apareça um *sujeito* do evento. Um sujeito é constituído por um enunciado em forma de aposta, enunciado que é o seguinte: *Deu-se isto, que eu não posso calcular, nem mostrar, mas a que permanecerei fiel*. Um sujeito é primeiramente aquilo que fixa um evento indecível, porque assume o risco de decidi-lo. Depois do que, engaja-se o processo infinito de verificação do verdadeiro. É o exame, na situação, das conseqüências do axioma que decidiu o evento. É o exercício da fidelidade. Nada, portanto, regula seu trajeto, já que o axioma que o sustenta decidiu fora de qualquer regra do saber estabelecido. Trata-se, portanto, de um trajeto arriscado, ou sem conceito. [...] O ato desse sujeito in-diferente é o ato local de uma verdade. Consiste em uma pura escolha entre dois indiscerníveis. Ele é, portanto, absolutamente finito. Como veremos, uma verdade é infinita. Mas o ato local de uma verdade, um sujeito dessa verdade, é finito. [...] A hipótese antecipante, referente ao ser genérico de uma verdade, eu a chamo *forçação*. A forçação é a poderosa ficção de uma verdade *acabada*. Partindo de tal ficção, posso forçar saberes novos, mesmo sem ter verificado esses saberes.”.

À esta sequência de questões às quais não segue uma interrogação que venha cobrar uma resposta, cabe dizer apenas que esse movimento – que incide na forma, no gênero, no tema, na relação da tese com seu objeto literário – justifica a traição ao compromisso moral em nome do compromisso ético, ao desconstruir o primeiro como origem de um contrato para chegar a origem por detrás da origem de todos os contratos feitos: a ética, não como lugar privilegiado da pureza, mas como nascedouro de todas as contaminações.¹¹³

O gênero tese e o autobiográfico: o face-a-face com o eu-Outro

Uma tese que se volta para si mesma e aponta sua cegueira num exercício metalinguístico que para tudo e, mais do que se ver ou mostrar o que é, propõe uma reinvenção de si. Uma tese refém de um acontecimento, testemunhado a partir de um elemento autobiográfico – a saber, uma ferida nos olhos – que se reconstrói em exercício inventivo de caráter fantasmático e de torção. É sobre isso que falamos. Não é sobre mim, embora seja na medida que me é possível. É sobre um eu-outro que não se dá a ver e que só pode ser inventado. É sobre uma relação entre tese e escrevente, cegos. É sobre a relação: cegueira.

É sobre ética.

Mas a questão que se me coloca é que, desde o meu pensamento sobre ética que vem de uma leitura apaixonada da proposta de Lévinas¹¹⁴, a relação ética se

¹¹³ Derrida (1980, p. 56) discorrendo sobre a lei do gênero faz um jogo discursivo onde primeiro diz que os gêneros não podem ser misturados porque devem permanecer fiel a certa lei da pureza que permite que os gêneros sejam nomeados. Depois, vai desconstruindo sua afirmação inicial mostrando o exatamente oposto: é impossível não misturar os gêneros, tanto que existe uma lei para regular a lei anterior aos gêneros que é a lei da impureza, ou o princípio da contaminação. Para ele, gênero está sempre no limite: “As soon as the word ‘genre’ is sounded, as soon as it is heard, as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn. And when a limit is established, norms and interdictions are not far behind: ‘Do,’ ‘Do not’ says ‘genre.’”. Tradução livre: Tão logo a palavra “gênero” é mencionada, tão logo seja ouvida, tão logo uma tentativa de conceber que um limite é traçada. E quando um limite é estabelecido, as normas e interdições não ficam muito atrás: ‘Faça’, ‘Não faça’, diz o ‘gênero’.

¹¹⁴ “Lévinas leva a uma reconsideração do mundo a partir da Ética. No entanto, trata-se de uma filosofia que desobriga da racionalidade ocidental e da ontologia porque coloca a ética antes de qualquer coisa, antes mesmo do pensamento. Essa posição, que alguns chamam antiintelectualista, apesar de fundar-se sobre conceitos como Rosto, Alteridade, Justiça, Responsabilidade, Desejo, entre outros, busca liberar-se das certezas conceituais para ter seu fundamento na dor, ou seja, no sofrimento que antecede a razão e que não pode ser assimilado porque, como estrangeiro, vem de um lugar desconhecido. Nesse

inscreve no face a face com o outro radicalmente outro, em tudo diferente do mesmo. Uma relação ética se constrói toda em direção ao Outro e isso, inclusive, em detrimento do eu. No entanto, aqui, a escritura apossa-se de um eu que se diz nas coisas que diz e que parece tomar um primeiro plano e ocupar o lugar que é exclusividade do Outro, sendo ele a literatura, a tese, o leitor. Ao invés de dar lugar, portanto ao Outro, esse eu quer se mostrar, quer dizer eu amo, eu tenho fé, eu acredito.

Fio-me na possibilidade de que o eu possa ser seu outro, ou que possa haver alteridade, ou outridade, numa relação frente ao espelho, quando “no rosto, Outrem exprime a sua eminência, a dimensão da altura e de divindade donde descende. Na sua doçura, desponta a sua força e o seu direito” (LÉVINAS, 2000, p. 241). Mas é importante dizer que, para Lévinas, não há possibilidade do eu fazer as vezes do outro pelo risco da simetria na relação.¹¹⁵ Derrida (2010, p. 40) completa esse pensamento dizendo que é impossível ao rosto se ver nu frente ao espelho e que a isso se deve o narcisismo cuja impossibilidade instiga à visualidade:

A verdade dos seus próprios olhos de vidente, no duplo sentido deste termo, é a última coisa que se pode surpreender, e nua, sem atributos, sem óculos, sem chapéu, sem venda nos olhos, num espelho. O rosto nu não pode olhar-se de frente, ele não pode olhar-se num espelho.

Ainda assim, volto a Derrida (2010, p. 18) e a sua leitura do autorretrato impossível de cego:

sentido, a filosofia de Lévinas irmana-se à religião – religião ou teologia aqui também são sinônimos de ética – e passa a ter uma orientação litúrgica, independente da crença ou não em Deus, já que o que realmente importa é o agir a serviço do Outro. A ordem não é dada por palavras, mas pela manifestação do Outro como alteridade que escapa à teoria, à tematização e à assimilação, uma vez que assimilar é trazer o Outro a si destituindo-o de sua outridade. Esse Outro, que é irrevogavelmente diferente do Mesmo, surge ao eu como Rosto– que não pode ser significado porque é a própria significação – numa súplica que também é ordenação à ética: “não matarás”. Neste frente a frente, o rosto, então, é o mandamento encarnado: “não matarás” porque podes fazê-lo já que, na nudez do rosto, o Outro é toda vulnerabilidade”. (ALMEIDA, 2012, p.1-2).

¹¹⁵ “A reversibilidade de uma relação em que os termos se leem indiferentemente da esquerda para a direita e da direita para a esquerda ligá-los-ia um ao outro. Completar-se-iam num sistema, visível de fora. A transcendência pretendida fundir-se-ia assim na unidade do sistema que destruiria a alteridade radical do Outro” (LÉVINAS, 2000, p. 23). É linda a passagem na qual o filósofo utiliza imagens bíblicas para apontar a radical diferença e a imprescindível relação de hospitalidade para com o Outro: “Temível face de uma relação sem intermediário, sem mediação. Desta forma, o interpessoal não é a relação, em si indiferente e recíproca, de dois sujeitos intercambiáveis. Outrem, como outrem, não é um alter ego. Ele é o que eu não sou: ele é o fraco enquanto eu sou forte; ele é o pobre; ele é a viúva e o órfão [...] é o estrangeiro, o inimigo, o poderoso” (LÉVINAS, 1986, p. 113).

Apresentando-se a si mesmo, como se um cego fizesse o seu retrato, o autorretrato de um cego contando a sua própria história na primeira pessoa, ele terá indicado, localizado, circunscrito a cegueira [cécité] com a sua mão direita virada para o rosto, apontando o indicador para o olho direito. Virado para o seu olho o gesto do dedo mostra, mas não toca o próprio corpo. A uma distância conveniente ou respeitosa, desenha uma espécie de autodeíctico obscuro, nocturno, mas seguro. Estranha flexão do braço ou reflexão da prega. Auto-afecção silenciosa, retorna a si mesmo, com o braço dobrado, ali onde, inventando um espelho sem imagem, um Narciso cego dá a ver que não vê.

Isso me parece, além da coisa mais linda que já li na vida, a cápsula imagética para uma reflexão conceitual das mais ricas. A fala de Derrida inspira-me a inventar que o braço, que se dobra e aponta os olhos numa distância segura, mais do que o eu-si-mesmo importa-lhe a cegueira. No espelho sem imagem, produzido pela dobra ou torção, dá-se um encontro cego, no qual o cego se reflete sem imagem. O cego se inventa num estranho face a face que se precipita no abismo. Quero dizer que nesse encontro às escuras pode ocorrer o verdadeiro face a face levinasiano (tão difícil de se conceber seja usando o termo face quanto rosto), pois o que se vê é a face depois da face: chôra abismal ou ética primeira.¹¹⁶

Se assim de fato for, a tese-escritura contaminada pela ferida autobiográfica aponta o dedo para o escrevente e mostra a ele algo para além da face, mostra-lhe a cegueira que inventa sua própria face cega. Não é a si mesmo que ele vê – o escrevente da tese – mas é um eu-Outro que se escreve e inscreve na escritura e se apresenta em toda vulnerabilidade e fragilidade, irreconhecível diante daquilo que este, que pensa ver, pensa que é, pois radicalmente diferente daquele outro rendido, vencido, julgado, condenado, culpado, completamente órfão da esperança que um dia lhe deu a literatura.

O que pode o eu-escrevente, então, fazer pelo eu-escrito se não responsabilizar-se integralmente por ele, assumindo, inclusive, toda a culpa por seu

¹¹⁶ “A manifestação do rosto é o primeiro discurso. Falar é, antes de tudo, chegar por detrás de sua aparência, por detrás de sua forma, uma abertura na abertura” (LÉVINAS, 1993, p. 59).

sofrimento? Que pode ele dizer senão “eis-me aqui” e, desde já, farei o possível e o impossível para que não morra? Que mais pode ele além de escrever e chorar?

Escrever, chorar e esperar. E, nesta espera, morrer por ele.¹¹⁷ Esperar o tempo do outro pelo tempo que for. Conduzi-lo até que possa caminhar sozinho. Ser paciente:

A paciência engole a sua própria intenção; o tempo refere-se deferindo-se. O tempo defere-se, transcende-se a infinito. E a espera sem esperado (o próprio tempo) transmuta-se em responsabilidade por outrem. Podemos encontrar aqui uma pura transcendência sem visada e sem visão, um “ver” que não sabe o que vê. Uma pura paciência, um puro sofrer, um despertar que é despertar em relação ao próximo, uma subitaneidade que se torna a proximidade do próximo. (LÉVINAS, 2003, p. 153)

Este é o compromisso ético dessa tese-escritura quando, em vista do perigo, aceita que todas as perguntas se calem em nome de algo maior: a vida. *Eis-me aqui, carrego-te nas costas e sou responsável por tua vida*. Por isso continuo escrevendo, porque o outro é a presença de deus e a escrita o testemunho da fé. A fé no que virá quando o que virá ainda é literatura.

¹¹⁷ Lévinas fala sobre o sacrifício no qual morrer pelo Outro “têm prioridade em relação à morte autêntica”: “Não uma vida post-mortem, mas o desmedido do sacrifício, a santidade na caridade e na misericórdia. Este futuro da morte no presente do amor é, provavelmente, um dos segredos originais da própria temporalidade e além de toda metáfora” (LÉVINAS, 2009, p.262).

5. Ética da expulsão. Ética do abandono.

a primeira morte que presenciei foi a do pai da minha
melhor amiga. ficamos ao seu lado até o final. morreu
de câncer fumando desesperadamente um cigarro
apagado.

As histórias bonitas são ruins. As histórias lindas são piores ainda.

Mas quando falo de histórias bonitas e lindas, mais do que falar sobre aquelas que apresentam fatos e finais felizes, estou falando das grandes histórias: daquelas que nos marcam mais profundamente. Elas nos engendram, aprisionam, nos tornam reféns de suas estruturas, nos obrigam a elas. Não nos deixam abandoná-las nunca. Essas histórias, em tudo singulares, nos escravizam. É quase impossível dizer: pronto, agora acabou, levo comigo o que em mim me transformou e uma boa lembrança fluida; nada de peso, correntes, bagagens desnecessárias. Também não me parece possível dizer: essa história que foi já não é mais, então já posso voar e viver outras histórias. Nunca: as melhores histórias insistem em se esticar, às vezes, até o vazio completo de sentido. Rede de significantes decorativos; fotografias sem gente na parede. Trauma continuamente revisitado. Estranha prisão de portas abertas. Sequestro sem resgate. Síndrome de Estocolmo. Vítima imiscuída ao seu captor. Caverna. Cegueira feita de luz. Essas histórias são perigosas. E isso vale também para as histórias que ainda não foram escritas. Ou que nunca serão. Isso é sobre literatura, mas também sobre a “vida real”.

Tome-se, por exemplo, o amor como uma história singularíssima que um dia tem esgotado aquilo que a faz valer à pena. Não raro, os amantes não conseguem ou demoram muito tempo para se desvencilhar porque existe toda uma semântica, uma rede metonímica que os une àqueles flashes, aos quais precisam incessantemente voltar para sustentar algo que por si só já não se sustenta. A questão é que se continua desejando o desejo que expirou.

No trauma não é muito diferente, ele nasce de um acontecimento em tudo único e singular e está ligado ao imprevisível (assim como o amor) e, por isso, cheio de

lacunas que o indivíduo traumatizado precisa preencher com a razão. É impossível simplesmente atravessá-lo, sua opacidade obriga a retornar continuamente para rever e tentar repetir e reformular o acontecimento traumático, ou ainda, cercá-lo de considerações plausíveis, de certo encadeamento racional ou racionalizante.

É muito fácil, portanto, ver esse diálogo entre literatura e a vida real a partir das obras que estamos sempre a voltar a elas, a repeti-las, citá-las, canonizá-las, estudá-las. Enfim, o que falo é algo muito óbvio: simplesmente não conseguimos atravessar essas histórias e seguir adiante só com o que de inapreensível, de não-dito, de segredo, de escuro, elas nos oferece. Antes, precisamos daquelas amarras sintáticas apertando nosso pescoço, seja por amor ou temor.

O que é uma tese sobre literatura senão a impossibilidade de abandonar o livro na última página, deixar a hospitalidade daquele leitor, obrigando-nos a ruminar seus significantes e significados, armar uma teia de ligações e sentidos, compará-lo com outras obras, fetichizá-lo? E nesse fazer tornamos a própria tese uma ficção que caminha paralela à ficção que analisa. Ou, muito pior, um arremedo do texto literário, tentativa de explicar o inexplicável, esgotar seu sentido, desvelar seu segredo, dissecar seu *corpus* de palavras até seu último suspiro. Com medo de seguir seu próprio caminho, de construir um trajeto pessoal, de virar uma esquina e ser atropelado pela vida, a tese se pensa segura se de mãos atadas ao texto, à leitura do texto e à leitura da leitura do texto. E por quatro anos, cinco, o prazo do doutorado, ou pela vida toda, vive-se aquela história: mergulhamos nas páginas do livro e encontramos segurança naquelas amarras sintáticas com as quais pensamos nos libertar.

Que estranha paixão nos leva a viver a literatura como se a vida mesma fosse?¹¹⁸ Digo melhor: vivê-la como se nem a vida fosse, mas algo ainda acima dela e ainda mais importante? Por que minha traição impossível nesta tese mesmo quando todo corpo de palavras tenta expulsá-la em nome da vida?

Quantas perguntas que ainda não sei responder! E perco a esperança de que um dia responda já que aqui deveria ser o lugar das respostas, mesmo que das

¹¹⁸ Dirá Derrida que a literatura é a coisa mais interessante do mundo, quiçá mais interessante até do que o mundo (1992, p. 47).

respostas ideais. Mas o que acontece neste instante é que, pensando em escrever sobre algo fora da literatura, pisco, e no lugar de ver o que via, o acontecimento (ou os efeitos do) que cai sobre a tese, meu pensamento é novamente levado para o *corpus* literário da pesquisa e começo a entender que o tempo todo era também de literatura, desta literatura especialmente – *Amuleto* e *Um crime delicado* – de que estava falando.

E isso me confunde, de verdade. Talvez um dia não mais. Mas neste bem-aqui do processo, estou confusa. Muitas perguntas me faço para as quais não há resposta, porque não há um livro teórico que possa me ajudar, e a fala que tomo de autores conhecidos e que dizem que toda seleção é autobiográfica, ou que fazemos cada um a nossa leitura do texto literário a partir das experiências pessoais, agora me parecem insuficientes, ou pelo menos, não satisfazem o desejo que me toma o peito. Isso um dia me ajudou a entender algo, agora já não basta porque a pergunta se lança – e eu repito se lança e não se aprofunda – o que faz com que um *corpus* sobreviva à vida? O que faz com que um *corpus* literário sobreviva ao acontecimento e ao terror? Um *corpus* é uma escolha ou uma decisão? Porque, desde o início, desde muito antes – até mesmo da leitura – esse *corpus* a mim se impôs, o que poderia colocá-lo numa espécie de seleção autobiográfica ao revés, ou do futuro. Não escolhi esses livros, decidi por eles num movimento conjunto: eles, o acaso e eu, nesta ordem. Não há resposta, portanto. E talvez perguntas que não tenham respostas nem perguntas sejam, mas simples falas performativas. Falas que furam o silêncio porque ele pede a palavra que ainda é a maior ilusão de vida.

E de pausas cada vez maiores inicio esse novo mergulho no *corpus*. Num *corpus* que, de algum modo, posso chamar de sobrevivente.

Derrida (2004, p. 49-50) menciona “o sobreviver como uma possibilidade diferente ou estranha tanto à morte como a vida”, por isso se trata de um “conceito original”:

O sobreviver é um conceito que não se pode fazer derivar. Há sobrevivência a partir do momento em que há traço, por outras palavras: o sobreviver não se põe como alternativa perante a morte ou o viver, é outra coisa. Não sei se sobreviver é um imperativo categórico, creio que é a própria forma da experiência e do desejo inelutável. Sobreviver é inelutável até mesmo através da morte ou através da experiência da antecipação da morte.

Assim se a morte e a vida são imperativas, a sobrevivência não parece ser ordenada, mas fruto da experiência de um desejo para além da razão, de um desejo que não se tem, mas que tem a gente, que ainda não foi domado pela lógica do humano. O que, para mim, hoje se aproxima do que venho falando sobre a cegueira: a sobrevivência do olhar, no desejo inelutável de ver mesmo estando cego.¹¹⁹

E acho que, aqui, se localiza a literatura.

Mas, se não é possível dizer porque o *corpus* sobrevive, resta-me dizer a que sobrevive. E eles – assim como eu, assim como a tese – sobrevivem ao acontecimento, que lhes caiu e que, desde aí, os move. *Amuleto* e *Um crime delicado* são histórias que tem como centro um acontecimento. São histórias de cegueira. Histórias de cego, escritas às cegas. Histórias que, de modos diferentes, tentam seguir em frente, não porque isso seja uma escolha, mas porque continuar vivendo é imperativo, pelo menos até a última página, horizonte que, se finito ao ponto final, infinito à leitura – esta leitura, ainda que académica – que o prolonga e o mantém respirando. Morrer não é uma escolha exclusivamente autoral. Mas, ainda assim, pode ser uma decisão. Morrer é sempre um deixar-para-depois.

Um crime delicado é, antes de tudo, a história de um crime, um crime cometido pelo narrador Antônio sob o efeito de remédios e álcool, portanto, um crime que, segundo ele, não foi planejado e que seria impossível conceber para além de suas fantasias eróticas. Um crime que cometeu e o acometeu. Um acidente. Um

¹¹⁹ No diário em que fala sobre sua cegueira lateral, Sacks (2010, p. 175-176) descreve: “[...] Continuo num mundo de subitaneidade e descontinuidade, de aparições e desaparecimentos inopinados. Só consigo lidar com isso virando a cabeça constantemente, para monitorar o que está acontecendo na área cega. (Na verdade preciso torcer todo o tronco para compensar os cerca de sessenta graus que não enxergo). Mas isso além de ser cansativo, parece absurdo, pois no que diz respeito à minha percepção, tenho um campo visual completo – subjetivamente não sinto falta de nada, por isso não há nada a ser procurado. Possivelmente também parece esquisito para as outras pessoas, que estranham minhas contorções e viradas para olhar para elas”.

acontecimento que cai sobre suas pernas e que transforma completamente a rotina de sua vida, algo que o obriga a tentar encontrar um sentido, uma lógica nos fatos que culmine no ato pelo qual é condenado. Um acontecimento que enxerta cegueira nos seus olhos. Um trauma psíquico. Ele não lembra, sob o efeito do álcool e dos remédios, há um espaço vazio na linha do tempo, preenchido pela acusação de estupro. Estranhamente esse é um crime que ele não testemunhou, apesar de ter estado lá o tempo todo. Se o considerarmos testemunha, não é uma testemunha confiável porque dele também é o papel de criminoso. Tudo é suspensão, mas, ainda assim, a vida é imperativa: ele precisa continuar, ele precisa se precipitar, ele precisa voltar e reconfigurar a ferida na lembrança, que percorre para frente e para trás a fim de dar-lhe uma forma possível que diminua a culpa, além da pena que sobre ele recairá (cairá mais uma vez).

Amuleto é a história de um crime político coletivo, do qual a narradora Auxílio aparece como mais uma vítima, ou melhor, uma sobrevivente. No momento da ocupação da faculdade e do assassinio, ela está no banheiro e lá fica escondida por 15 dias sob muitas privações, além da suposta tortura a que me refiro na primeira parte do texto associada às pistas discursivas. Aqui, neste livro, também um acontecimento cai sobre o colo da narradora e a transforma deixando marcas indeléveis na memória, que tenta a todo custo funcionar normalmente, porém, sem que isso seja mais possível, pois seu funcionamento está condicionado a lembranças díspares, associações de fatos diferentes, previsões inusitadas, ou seja, ao movimento frenético de um pensamento ofuscado pela cegueira. Auxílio também é uma estranha testemunha dos fatos, porque é uma testemunha fantasma, sua história não é confiável, ela estava lá e não estava já que sua sobrevivência parece inverossímil dentro de um discurso que enlouqueceu, suspendeu a realidade e virou lenda. Ainda assim a vida é imperativa: ela precisa continuar, ela precisa se defender, ela precisa esquecer a ferida que tem na lembrança, e a forma com que faz isso é esvaziando-a num dizer uníssono e livre de fronteiras espaciais e temporais.

É importante, para mim, frisar que ambos narradores estão sob o efeito dessa cegueira branca, de extrema luminescência, metáfora de um estado de desorientação que não permite ver as coisas como eram vistas, ou seja, cuja conformação lógica é responsável pelo conhecimento da realidade. É por isso que há no discurso de ambos

algumas características desse novo estado: a memória se expande, a realidade e a ficção são mescladas, o modo de perceber as coisas é alterado por suposições, sentidos como olfato, tato e escuta se potencializam¹²⁰, lembrança e esquecimento convivem juntos, enfim, estamos diante de dois narradores que escrevem cegos e precisam construir uma ficção de si a partir do espelho sem imagem no qual se olham.

Mas se a cegueira do acontecimento é enxertada no olhar de Antônio e de Auxílio no momento do acontecimento, ambos acontecimentos traumáticos, um e outro lidam com ela de modos diferentes, o que incide no modo como o acontecimento será processado por eles. Afinal, como foi visto em Derrida, o acontecimento im-possível oscila entre sua impossibilidade e possibilidade de ser dito; e, com Lévinas, que o dito e o dizer estão relacionados com a totalidade e o infinito, respectivamente.

Antônio não se rende à cegueira, está cego mas não se permite cego, precisa precipitar-se e defender-se da acusação que cai contra ele. Não lhe basta o não saber, o lugar impossível de uma falha da memória, de um oco, de um vazio de experiência. É esse ponto cego dentro do seu olho histórico que ele vai tentar preencher com padrões repetidos, com informações arquivadas no cérebro que, reavivadas, possam construir sentidos verossímeis. De vítima e criminoso, ele passa então a investigador e advogado de si, re-“visando” todos os passos que deu até aquele momento em que escreve suas memórias num livro de ficção aparentemente realista, o qual prima pela lógica e satisfaz, inteiramente, o intelecto do leitor. A visão atua como suporte ao encadeamento dos fatos, firmando sua fala à medida que retrata lugares com precisão, cenas teatrais, exposições de um modo tão realista e pormenorizado que baliza aquilo que pode ter sido apenas a impressão do narrador, um expediente na tentativa de compreender e preparar a autodefesa. Sua versão para os fatos – de que, se de fato tivesse ocorrido, tratava-se de estupro de tipo delicado porque à obra de arte e não a um ser humano– é uma versão ridícula, no entanto, ele a constrói com tanta eficiência que acabamos envolvidos nela e seu argumento soa tão perfeito e tão

¹²⁰ “O que acontece quando o córtex visual deixa de ser limitado ou compelido pela entrada de informações visuais? A resposta simples é que, isolado do exterior, o córtex visual torna-se hipersensível a todo tipo de estímulos internos: sua própria atividade autônoma, sinais vindos de outras áreas cerebrais – áreas auditivas, táteis e verbais –, e pensamentos, memórias e emoções.”. (SACKS, 2010, p. 192-193).

estético, que cresce em significado, colocando o crime num segundo plano. O apego à visualidade é tão forte que, ao mencionar o momento do crime, é no jogo de luz que ele se apega com exclusividade: a incidência da luz sobre a pele branca no cômodo escuro. O acontecimento, portanto, é totalmente delineado, está todo visível e dito à sua maneira e, sendo assim, nem parece algo que de fato aconteceu: aconteceu mas está resolvido, não há mais angústia. Nem parece se tratar de um evento traumático, ao contrário disso, adquire *status* de ponto de convergência para que o futuro – o acontecimento como futuro a partir de uma linha que o antecede e como passado de um futuro também já previsto e com bons resultados para todos os envolvidos – se coloque como pré-visão desde o início, fundando uma totalidade, um horizonte que se coloca como uma zona de segurança, na qual o dito impede qualquer forma de devir. Mais ainda, o estupro adquire uma simbologia tal que passa a ser incorporado como algo natural e que poderia ocorrer a todos os apreciadores de obras de arte: o desejo de possuí-la e, se tivessem a oportunidade, de estuprá-la também, afinal, como não?

Já em *Amuleto*, parece-me que a situação é em tudo diferente. A primeira fala de Auxílio já anuncia que o que se lerá é uma história de terror, no entanto isso será imperceptível ao leitor, ou seja, trata-se de uma história de terror que não é visível por debaixo dessa escritura rendida ao estado de cegueira que acomete o discurso narrativo ao modo de uma loucura, levando-a a antecipar-se, como que tateando aquilo que não pode ver. A visão de Auxílio sobre o que narra é gerada por outros sentidos que se potencializam no esgotamento físico e nas dores do corpo. O som das gotas que pingam na pia, por exemplo, chega muito antes do que pode ser visto pelos olhos e ativa suas lembranças, enquanto uma luz lhe queima os olhos feridos. Tudo o mais é um estado insone, repleto de pesadelos, sombras, vozes, diálogos reais e imaginários que cortam e que se lançam descontrolados para adiante. Um adiante que ultrapassa a simples linha do horizonte, onde talvez pudesse haver algo que representasse um limite, uma linha de chegada a algum lugar, mas não, não é disso que se trata. O adiante de Auxílio é um para além da linha do horizonte, se dá como previsão, porém suspensa num tempo suspenso, de característica mística e/ou alucinada que em nada simula o devir enquanto possibilidade de acontecimento, de infinito. Nada aqui assegura uma totalidade, não acalma, Auxílio não explica nada, não tenta criar uma lógica para os fatos, ao contrário, complica ainda mais e não se

preocupa em fazer do que diz garantia sobre o que está se passando: tudo é borrão. Auxílio encarna o visionário, porém é destituída do *status* de saber superior que o vidente adquiriu na literatura: a vidência lhe é dada e, ao mesmo tempo, retirada, pois desacreditada pela loucura, tornando-a uma personagem duplamente cega. Desde aí suas mãos que procuram o apoio em Arturo Belano, seu criador e criatura, pois face distorcida e obscurecida de autor e filho dessa mãe de todos os poetas, portanto a verdadeira luz dos seus olhos.¹²¹ Se é nele que, por vezes, Auxílio se apóia como bengala ou prótese óptica para ver, ele nem sempre está lá para ampará-la das quedas abismais no escuro de uma memória fraturada e traumatizada. Auxílio caminha em círculo e às cegas pelo banheiro assim como o leitor, que se sente perdido, preso também e, por mais que tente alcançar suas mãos, que a ele se dirigem como a pedir-lhe ajuda, não consegue mais do que tocá-la e avançar com ela uns passos até que os dedos escorreguem novamente. Entre quedas e esforços para levantar e prosseguir, o leitor também se entrega à leitura de um texto informe que não acaba e, embora haja uma página final e um ponto final no fim da página, isso é só mais um obstáculo. A história não acaba – no livro e também literalmente falando já que os crimes desse episódio histórico nunca foram solucionados de fato – porque a imagem que se cola à retina do leitor é aquela de jovens poetas caminhando cegos para o abismo, para a morte, para o que é o deixar-para-depois de um agora que importa mais do que qualquer coisa que possa acontecer. Não há alternativa para o leitor a não ser caminhar com os poetas, crer naquilo que se declara lenda, antecipar-se também ele Tateando as páginas e buscando ajuda para sua cegueira em Auxílio, a narradora já cegada pelo acontecimento.

Então, creio que minha impressão de que os narradores vivenciavam o acontecimento de modos diferentes, agora se sustenta nesse olhar lançado de longe para o *corpus* que ficou lá atrás, mas que me acompanha espectralmente em todo percurso da tese, mesmo onde ele parece não estar. Nestes lugares, onde o *corpus* falta enquanto materialidade mesmo – e por materialidade penso em fragmentos, em

¹²¹ Derrida (2010, p. 35) analisando uma família de cegos, à qual pertence Tobite, no Velho Testamento irá mostrar como o filho é simulacro de luz, representa a luz dos olhos para os pais: “O filho é a luz, o olho suplementar ou excessivo do pai, o guia do cego, o seu próprio bordão, mas também o da mãe em lágrimas que sempre o lembra” e que o vê para além de sua invisibilidade.

pedaços arrancados à totalidade e trazidos para observação e comprovação das impressões – é justamente onde mais absurdamente o *corpus* é preciso.

Mas preciso ou precisado? Como pensar esse sentido duplicado no termo? Até que ponto eu posso falar do e pelo *corpus* sem estar em sua presença física, sem deixar que ele também fale à sua maneira?¹²² Quando é preciso parar de rever o *corpus* e apenas ouvi-lo, ou, finalmente, calá-lo? Sim, porque esses *corpus* precisam se calar para que eu possa falar. E isso porque não quero carregá-los para o resto da vida como loas montados em minhas costas. Quero deixá-los nesta tese, ritualisticamente. Como movimento sacrificial. Mas e a minha responsabilidade para com eles?

Voltando às questões, que se colocam à reação do leitor perante o objeto literário, penso que estão relacionadas à forma como esses livros desenvolvem o tratamento do acontecimento, o que, conseqüentemente, incide sobre o movimento da leitura, de uma leitura também cega. Mas, ainda não sei bem sobre o que estou falando aqui. Preciso reler esse capítulo para sentir qual é o caminho que devo seguir agora.

Literatura: da prisão à liberdade im-possível

Eu ainda não sei sobre o que vou falar aqui ao certo. É uma sensação ainda. Uma sensação nascida na leitura do início deste capítulo e do encontro com as obras literárias. Espero, então, que os santos protetores de todas as teses estejam comigo e me inundem com sua retórica tartamudeante para que eu possa transformar isso que sinto em ideia e depois a ideia em palavra e depois a palavra em discurso, numa ordem tal que no ponto final tudo pareça muito mais interessante e complexo do que

¹²² Lembro aqui as palavras do meu Orientador acerca de uma espécie de obrigatoriedade consensual de se trazer sempre o texto literário para confirmar, explicar, elucidar ou decorar uma atividade crítica: “Mas é, também hoje, a falta de respeito a um dever absoluto o que se parece denunciar sempre que no cotidiano de nossas vidas institucionais - em defesas de teses, concursos públicos, salas de aula - alguém é acusado de possuir devoção insuficiente à literatura, ou um crítico é incriminado por não ter partido em sua análise da obra literária, ou se especula, com desconfiança, que um leitor não concedeu primazia à obra, sendo guiado na verdade por outros interesses, que podem ser mais ou menos escusos, mas seriam sempre ilegítimos. (NATALI, 2013, p. 206) Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2013000100013&script=sci_arttext Data de acesso: 15/07/2013.

realmente é. (Na verdade, esse não é o meu desejo, é o desejo da tese). Eu só desejo o dizer, que, à medida que vai se dizendo, desenrola os fios emaranhados de complexidade que se avolumam no meu peito. Para mim, ao contrário do que pensa essa tese, no papel tudo me parece mais simples do que na vida real.

Temo estar me repetindo. E acho mesmo que estou. Mas todo mundo se repete. E eu ainda mais do que os outros. Talvez já tenha falado sobre isso na primeira parte do texto e, embora fosse o mais correto refazer a leitura, acho que preciso continuar daqui, apostar no risco de reafirmar ou desdizer tudo o que disse lá atrás. Então retorno à questão que envolve liberdade e prisão, cara neste momento em que a tese-escritura tenta se desvencilhar de um gênero para imiscuir-se à vida que acontece junto dela.

Para mim, a literatura, até bem pouco tempo, esteve associada à ideia de liberdade, mas no decorrer da minha vida acadêmica e também como professora universitária, sinto que nem sempre a literatura é assim tão libertadora: coage, impõe comportamentos, intimida, fala em nome daqueles que não falam, deslegitima, machuca, contradiz e tantas coisas mais, afinal é um veículo de ideologia. No entanto, há ainda outra forma da literatura aprisionar seu leitor nas suas malhas discursivas, numa espécie de elaboração, que é um misto de lógica interna e verossimilhança, responsável pela totalidade do texto. Leia-se totalidade como o acabamento no qual tudo converge para um final, previsto ou não no início, mas que vai sendo deduzido de uma lógica causal que, mesmo quando surpreende, essa surpresa faz parte de uma forma específica que já a prevê e elabora. A gente percebe que está dentro de uma estrutura bem planejada e, dentro dela, nos sentimos confortáveis e, por vezes, não queremos sair mais de lá. Neste lugar de leitura, completamente cheio de amarras e armadilhas, sentimos satisfação, mesmo que ingênua, por fazer parte de um jogo: o literário.

É mais ou menos o que sinto quando leio *Um crime delicado*, história em que o narrador nos conduz a uma totalidade e a uma espécie de causalidade próprias de uma história plenamente realizada, com perfeito acabamento e uma espécie de chave de leitura metalinguística, na qual a obra mascara a autorreferência pornograficamente, ou seja, mascara para dá-la a ver. Esse jogo fornece as regras para o leitor que pensa estar desvendando seu segredo.

Preciso fazer um corte aqui para tornar a dizer que falo de segredo com Derrida (2006) para quem a literatura é o lugar por excelência de todos os segredos. Ele se refere ao segredo sempre como o irrevelável, porque não se mostra na estrutura do texto, não se esconde sob uma fórmula, uma verdade codificada, não se submete ao jogo linguístico. Esse lugar é o de uma impossibilidade de acesso que faz da literatura aquilo que é literatura: instituição diferenciada que tem o direito de dizer tudo e de ocultar tudo, de não precisar responder pelo que diz a nenhuma outra instituição e, ainda, de poder também guardar segredo. Ele fala do segredo como se fosse uma cripta, visível e invisível ao mesmo tempo: sabe-se que existe, mas não será revelado. É desse não-saber que nasce a paixão pela literatura.

No entanto, a paixão do não-saber vive desta im-possibilidade do saber, no caso o segredo, e é aí que os pequenos saberes – ou pequenas descobertas – são fundamentais para alimentar esse outro inacessível. Então, se Derrida diz que a paixão é pelo segredo irrevelável, penso que, por outro lado, a paixão é pelo que revela sua impossível revelação, mas a compensa com alguns “reveláveis”, pequenas descobertas que estabelecem uma cumplicidade entre leitor e história. E, se cumplicidade é um termo relacionado à amizade, cúmplice sempre se refere a um crime. Falo mesmo de crimes textuais, de crimes contra a interpretação, de logro autoral principalmente: quando o leitor se vê vítima de um logro e o desmascara, sente prazer, paixão do desvendamento e aí se torna cúmplice desse autor. Não raro, sente-se tão próximo que julga até poder falar em nome dele, ou já em nome deles.¹²³

Estou pensando, por exemplo, nos textos modernistas que apresentam uma estrutura tal que a chave de leitura está escondida em algum lugar, basta achá-la e toda a arquitetura se rende à leitura. Pelo menos aparentemente, simula-se estar

¹²³ Lembro o texto de Derrida (2008, p. 310-311), escrito na ocasião da morte de Barthes, refletindo demoradamente sobre esse falar do outro/pelo outro que já não pode responder. Entre tantos fragmentos dignos de exemplo, escolho este: “Se eu quisesse e pudesse deixar surgir aqui um relato, falar dele tal e como foi para mim (a voz, o timbre, as formas de sua atenção e de sua distração, sua maneira cortês de estar aqui ou ali, o rosto, as mãos, a roupa, o sorriso, o cigarro, tantos traços que nomeio sem descrevê-los porque aqui é impossível): mesmo se procurasse reproduzir o que ocorreu antes, que lugar reservar para a advertência? Que lugar sobraria para a imensa extensão dos silêncios, aos não ditos da discríção, da prevenção ou do *para-que-serve*, do que em *nós já-nos-é-muitoconhecido*, ou do que permanece infinitamente desconhecido de uma e da outra parte? Continuar falando dele na solidão que advém após a morte do outro, esboçar a mínima conjectura, arriscar a mais tênue interpretação, sinto este esforço como uma injúria ou como uma ferida *in aeternum* remexida, - e, contudo, também, como um dever para com ele.”. E me pergunto: entre o dever e a injúria, até que ponto?

diante do segredo, mais ainda, estar acessando o segredo do texto e, desde esse lugar destinado a poucos e agora confortável, não se quer abdicar mais. O envolvimento é grande, acontece como uma história/leitura de superação. (Na arte contemporânea também têm muito disso, no entanto, sua “chave de leitura” está disponível na teoria que a antecede, tornando o espaço da intimidade menos fechado, mais expandido e receptivo a outras vozes que compactuam saberes.).

Um crime delicado, em certa medida, faz isso ao dar ao leitor a chave interpretativa do estupro do crítico à obra de arte. Essa possibilidade torna o leitor crítico seu cúmplice, (talvez já tenha dito isso, porém avanço um pouco), porque essa cumplicidade sequestra o leitor, prende-o nesta história que passa a ser a sua história também e ele não consegue abandoná-la mais. Ele pensa que ela lhe pertence, embora o pertencido seja ele. Ele se sente livre porque abriu os sentidos, mas dessa prisão de portas abertas não consegue sair porque abriu os sentidos do texto e fechou-os dentro do seu, dando-lhe acabamentos em nome do inacabamento da obra literária. Ele se prende às pistas deixadas na escritura, vicia no jogo de significantes, não se cansa de observar sua elaboração e se abriga na arquitetura que o comprime. E, o mais importante, deixa de ver na literatura aquilo que literatura não é, ou seja, tudo o mais: toda referencialidade que ela traz consigo e questiona. Nessa entrega admirada, há um estranho deslocamento no qual a literatura passa a um nível superior ao da própria vida. E aí chegamos a uma espécie de idolatria.

É importante lembrar que Lévinas, especialmente em *La realidad y su sombra*, posiciona-se contrário à obra de arte pelo que ela tem de imitação e substituição do real, suspensão temporal e acabamento, além de, também, prestar-se à idolatria porque é, antes de tudo, imagem (algo que se mostra e não se deixa ver). Para ele, é como se a obra de arte aprisionasse, em sua plasticidade, um mundo que deve estar no aberto. Por isso, ele vê a literatura como simulacro da religião:

Para Lévinas, ao não reconhecer qualquer compromisso além ou maior do que ela, a arte se tornaria o simulacro de uma experiência religiosa. Fechando-se em si, buscando ser um fim em si mesma, a arte inclusive negaria a possibilidade da salvação, essa abertura ao porvir, pois o "mundo por acabar" é substituído pelo acabamento da obra. Assim, "em termos teológicos", a arte não pertenceria à ordem da revelação, não havendo nada além dela, e se transformaria em ídolo. (A diferença da "imagem religiosa" seria que nela o pressuposto é que o mais importante não está lá, a

contemplação da obra não podendo se restringir à celebração de sua existência.) Para Lévinas, como ausência de resposta às demandas do outro, e ao se recusar a reconhecer qualquer mestre e isentar o artista de qualquer dever, a arte manifestaria o desejo de se tornar imune a toda acusação, nada podendo lhe ser imputado ou atribuído. (NATALI, 2013, p. 206)

Dispensar-se de questionar o que a literatura não pode responder e celebrar somente aquilo que ela lhe dá é uma forma de ocupar um lugar que somente à instituição literária pertence, de isenção e risco de irresponsabilidade. Responder com literatura o que literatura não é, é um modo de fugir à responsabilidade de responder à vida. Importa apontar que quando Derrida (2004, p. 23-26) fala da literatura a partir da sua possibilidade de dizer tudo e de não ter de responder por nada, mais do que sugerir a irresponsabilidade do autor frente às demais instituições sob a alegação de um direito da ficção, ele acredita numa “hiper-responsabilidade” calcada no princípio da democracia. Evidentemente há sempre a ameaça de ser também irresponsável – “de confundir ética com estética, o risco de parecer, o do fetichismo” – mas ainda assim ele vê nesta ameaça, possivelmente, uma oportunidade de dizer.

O que, para mim, é interessante na fala de Derrida é que ele a amplia dizendo que a literatura, via de regra, trai o leitor quando “falta ao dever” de dirigir-se a ele, o que significa que ele não é então o Outro (para continuar com a reflexão sobre alteridade). Eu leio, portanto, que a literatura é uma voz sem direção, mas que está sempre em busca pelo leitor, pelos leitores. A partir disso, creio que se a literatura não responde a nenhuma instituição é porque seu dizer é o da pergunta, de modo que ela estaria sempre – mesmo quando não – em posição de interrogação. Desde aí que o leitor que se contenta com o que ela diz ou se põe a repetir as perguntas que já estão sendo feitas por ela, está sendo ingênuo ou irresponsável porque deveria questionar, através do literário, à própria instituição e o modo como ele se coloca dentro dela e frente às demais instituições. Seguindo esse raciocínio, que liga a ideia de traição do dever ao Outro, suponho também que a literatura então nunca é o Outro do leitor porque não pode dizer-lhe “Eis me aqui”, no máximo poderia perguntar “Quem está aqui?”. É o leitor quem está à frente dela e pode responder: “Eu estou aqui. Estou aqui para o Outro”. Esse Outro não é o texto literário, mas aquele que está para além dele, o olhar do leitor precisa atravessar a texto para ver o Outro que o aguarda por detrás desse seu corpo de significantes.

É nesse sentido que leio *Amuleto* na contramão de *Um crime delicado*. Simplesmente porque não há como se abrigar neste livro, a estrutura caótica não permite que o leitor encontre um ponto para fixar-se ou queira permanecer dentro da atmosfera claustrofóbica discursiva, que vai sempre empurrando o leitor para adiante, como se para uma saída de emergência cujo destino é também um vazio. O que malmente tento explicar é que não há nesse livro uma elaboração tal que satisfaça o olhar estético. Sim, é isso que estava procurando dizer: a questão estética fica num segundo plano e isso não é privilégio dos livros de Bolaño, apesar de que eles potencializam essa que, ao que me parece, é uma característica bastante presente na literatura mais recente. Trata-se de uma construção que parece frágil, parece que a todo o momento vai despençar, que mostra sua fragilidade.

Na primeira parte deste texto, quando eu ainda buscava uma explicação para a liquidez, lembro que mencionei que os lugares eram moventes, as fronteiras se diluíam. Sim, isso acontece mesmo e em *Um crime delicado*, por exemplo, o narrador se move pelos lugares discursivos: de crítico, escritor, advogado, criminoso, vítima, deslizando pela instituição jurídica, literária, universitária. Porém, essas fronteiras são diluídas e o narrador passa livremente de uma a outras, atravessando-as sem, contudo, indiferenciar uma da outra: em cada lugar ele ocupa uma posicionalidade. Não é isso o que acontece em *Amuleto*, nele as fronteiras se diluem e esses lugares ficam borrados: instituição literária, instituição acadêmica, instituição política, jurídica, todas elas representam o perigo, elas se misturam e são apenas facetas do mesmo. A narradora nunca sabe onde pisa porque ela mesma é culpada e inocente perante os acontecimentos todos, porém não é uma coisa e depois outra, é as duas ao mesmo tempo. Muito mais do que se sentir bem, o leitor se sente incomodado; mais do que permanecer, quer sair de lá, porque não se sente bem-vindo. Suponho que isso se deva também ao tratamento dado ao segredo que, neste caso, está completamente diluído, ao ponto de nem parecer que há um segredo. Por mais que se procure por chaves de leitura, não as encontramos, pois a impressão que se tem é que as portas estão abertas para que se deixe a leitura. Nada ali parece requerer a cumplicidade do leitor.

E é por causa disso que talvez seja mesmo mais difícil estabelecer uma idolatria ao texto, porque ele não se coloca num lugar privilegiado e melhor elaborado do que a

vida, ao contrário disso, a vida parece chamar o leitor para fora do texto. São essas ideias que, somadas, me levam a crer que *Amuleto* se oferece a uma leitura menos de aprisionamento do que de liberdade. Evidentemente que a literatura, pelo menos a forma como eu a encaro hoje, não é um modo da liberdade, afinal se há paixão por algo, se há desejo intenso, não pode haver liberdade completa. Mas penso que, entre esses dois *corpus* literários, neste encontro uma possibilidade maior de liberdade quanto ao ir e vir do leitor que – diferente do primeiro que carrega o texto junto consigo, ou que quando retorna está emparedado dentro da ficção – ao voltar ao texto traz a vida com ele, é a vida transformando a história, em certo sentido, muito mais do que o livro transformando a vida como ocorre no primeiro crime, que me parece bem mais sutil.

É bem provável que eu esteja sendo injusta nesta comparação, afinal é difícil quantificar que um texto literário seja, definitivamente, mais ou menos “alguma coisa” do que outro. Mas, essa é a minha experiência de leitura desses textos.

Expulsão e abandono: duas formas de encarar o *corpus* vivo ou morto

E se eu dissesse que o que pretendo dizer neste item é uma reflexão sobre uma mensagem recebida do meu orixá de cabeça? Será que esta tese se reviraria ao avesso? Enrubesceria? Seria destituída do gênero? Renegaria a voz autoral? Sorriria de mim um riso sarcástico, maroto, arrogante? Emperraria vingativa minha escritura? Perdoaria sob a alegação de ingenuidade? Ou respeitaria o modo como esse conhecimento se elabora?¹²⁴ O que pode o nome “tese” dizer em silêncio, apenas no conforto de sua autoridade de nome? Pode um gênero falar por si?

Pensando bem, melhor eu não dizer nada e fazermos de conta que o parágrafo acima é uma epígrafe, fragmento de uma ficção, o que não seria mentira porque estou convencida de que, em certa medida, todos os gêneros são ficcionais, principalmente aqueles que não o são. Então, recomeço dizendo apenas que sobre isso que se lerá

¹²⁴ Penso se respeito, ou mesmo tolerância, bastaria para expressar o que quero dizer, ou se isso também não seria pouco satisfatório, à medida que é com um discurso do im-possível que tento dialogar. Talvez, a pergunta devesse ser: haveria diálogo a partir do modo como esse saber em mim se elabora?

não há muita fonte teórica para me amparar – ou se há, não conheço. Será então um risco, um voo, mas não solitário porque em diálogo com vozes espectrais, afinal são sempre vozes espectrais, com a diferença de que essas não poderão ser encontradas nos livros da biblioteca.

Então, num movimento de retorno ao início do capítulo, parto da ideia de que as melhores histórias são as piores porque nos aprisionam, seja no modo de uma prisão aberta ou fechada, seja no modo da liberdade im-possível naquilo que chamamos de paixão pela literatura. Isso significa que, hoje, vejo como boa literatura não aquela que se enquadra em determinados padrões estéticos, mas, especialmente, aquela literatura que expulsa o leitor do texto, seja fazendo com que pare sua leitura antes de terminar o livro, depositando-o na cabeceira e esquecendo-o lá, ou avance para que termine logo, para chegar até o ponto final.¹²⁵ Algo como a máxima potência de uma ideia de leitura que privilegia o “ler levantando a cabeça” de que nos fala Barthes (2004). Digo mais, partindo do pressuposto didático de que houvesse mesmo uma função do literário, ou seja, de que o literário cumpre uma função dentro de um sistema maior do que a literatura, a meu ver essa função seria a de expulsar o leitor do texto.

Tentarei explicar melhor esse pensamento que de modo algum sugere que penso a literatura como algo desnecessário, ou ruim, ou qualquer coisa que flerte com uma dessas possibilidades. Muito ao contrário disso, a literatura nunca foi tão necessária, em especial essa que venho dizendo que expulsa o leitor, pois, independente de fazer ver a realidade exterior, obriga-o a tal realidade em detrimento de si mesma enquanto escritura. (Esse pensamento é muito complexo dentro da minha cabeça e eu não tenho certeza de que conseguirei desenrolá-lo num discurso claro, mas vou continuar tentando). Assim, a literatura traria em si a eticidade de expulsar o leitor do seu espaço ficcional a fim de que ele encarasse o que de real existe na vida e atuasse nela como autor não de simulacros, mas de reais. Isso dito de outro modo seria algo como a literatura tem o dever ético de expulsar o leitor de sua malha

¹²⁵ Relendo esse trecho percebo o quanto ele tem de impressionista, pois não saberia definir se essa avaliação é da ordem da literatura ou da leitura, mas, de qualquer forma, não vejo a possibilidade de uma definição para isso que não fosse impressionista também.

ficcional para viver a vida real.¹²⁶ Mas, dito assim parece uma bobagem, uma obviedade, e talvez seja mesmo, embora eu ache que meus modos de dizê-lo não alcançam o que de fato estou pensando. Por outro lado, acho também que não consigo chegar neste lugar onde o meu sentir poderia ser tocado e elaborado de forma clara e racional.

Mesmo havendo qualidade textual inegável em *Amuleto*, não há elaboração que permita fixá-la, apesar da assinatura de autor. Evidentemente há elaboração por parte do autor, mas a forma não aparece antes daquilo que ele diz e, sendo assim, ele não simula o que seria uma ficção da realidade. *Um crime delicado*, por outro lado, colocando em evidência sua forma, simula um real que só existe como ficção, pois a realidade não tem forma definida, ela é, antes de tudo, acaso, mesmo quando ficcionalizada na rotina. Dito de outro modo: a realidade atual – realidade também é outro termo estranho aqui, eu estou falando da vida de modo geral – foi invadida pela ficção, e não me refiro apenas aos *reality shows*, mas infinitos discursos especializados sobre ela de maneira tão assustadora, fechando-a na previsibilidade de uma forma, que somente a ficção que contra a ficção ofereça um ponto de fuga para o real (friso: leia-se para a vida) diluído na sua própria ficcionalidade, agora constitutiva, poderia inverter as novas hierarquias que colocam a arte acima da realidade, e poderia dizer de todo o resto.

Mas, qual é o sentido, ou melhor, qual é o problema de se viver a vida enquanto ficção? O que estou querendo dizer com isso, que nem eu mesma sei ao certo? Talvez o problema que ronda o meu sentir é o risco de, junto com a ficção, trazermos para nossas relações aquilo que concerne tão somente à instituição literária, ou seja, o seu poder de dizer tudo sem ter de responder por nada. O que é a hiper-responsabilidade da literatura e que a torna ícone da democracia para Derrida, seria a total irresponsabilidade se vivenciada nos moldes dessa instituição pela sociedade, seja no âmbito público ou privado. Sim, esse é o terror que assombra toda minha

¹²⁶ É não é mesmo fascinante que exista um espaço como esse de rodapé para se escrever a própria leitura? Sim, porque esse rodapé me permite, entre tantas coisas, reler e questionar a escritura, a possível certeza que se desfaz no momento mesmo do ponto final. Porque me pergunto: será que a literatura pode assumir algum tipo de dever quando ela tem o direito de não responder por nada? E será que essa disposição de palavras no papel não dá a entender que estou reforçando uma falsa dicotomia entre o real e o ficcional, quando o que estou dizendo é que um e outro estão tão diluídos que é necessário buscar pelos rastros que possam diferenciá-los?

escritura e o modo como lido com o acontecimento e que justifica, inclusive, o questionamento à tese enquanto gênero que, tornado mais um produto no competitivo mercado do saber intitucional, assustadoramente se oferece à ficcionalização de um conhecimento com destino exclusivo à titulação. Desde aí a simples repetição, a compra de monografias, dissertações, teses, linhas de currículo lattes, “produtos” exigidos no mercado de trabalho, sem qualquer motivação ética de fato. Isso é altamente potencializado pela forma (fôrma) dos textos acadêmicos que primam pela impessoalidade e a terceirização da pessoa que fala, distanciamento permissivo para um dizer transparente que, desligado da performatividade do eu-digo-a-você (que leio como um modo do eis-me-aqui levinasiano), não precisa responder, porque tudo não passa de um diz-se-a-quem-quiser-ouvir, o que significa estou-aqui-mas-de-saída. Será que estou conseguindo me explicar?

Voltando um pouco ainda à questão da forma de *Amuleto*, penso que essa explosão que culmina na expulsão deve-se a uma escritura que se aproxima mais da voz do que da escrita propriamente. Muito diferente de *Um crime delicado*, mais obediente os ditames do papel, a voz é sempre rebelde, ela tenta desgrudar-se dele, alçar voo, pelo menos é o que me parece. A voz não é o que carrega, mas o que fica depois de abandonada a casca. Daí, então, que esse movimento de expulsão seja mesmo constituinte dessa escrita da voz, ou da voz escrita.

É interessante apontar que, se esse movimento de expulsão está num dizer que exime o leitor de qualquer comprometimento e numa atmosfera de violência, antes ainda, ele se liga à fala, na qual há algo de clínico, de divã, de esquizofrênica que toma todo o ambiente, tornando-o claustrofóbico, pois todo preenchido por um trauma, que depõe contra a própria narradora, já que aponta sua cegueira, visibilizando-a. O leitor vê o que Auxílio vê, seja lembrança ou invenção, mas não sua vidência, que é aquilo que estaria por detrás do que ela diz, e que poderia possibilitar o aparecimento de uma espécie de ideologia ou um conjunto de ideias que mostrasse ao leitor o que se espera dele, o que está por vir, o que é necessário fazer. Mas, absolutamente não, a impressão é de que não se espera nada: nem do leitor, muito menos da literatura como ferramenta de mudança social. Sem referências, o leitor busca por pontos de fuga para sair e respirar no lá fora da vida, mas ele não está abandonando o *corpus*; está, sim, sendo expulso dele. Nessa retirada do leitor, o texto se mantém como

potência: é ainda um *corpus* vivo, pulsante e livre, porque ao expulsar liberta e, ao libertar, torna-se livre. É a essa expulsão que associo à ética no sentido de uma literatura que se abre ao chamamento da vida.

Então se, a meu ver, a ética da literatura passa pela necessidade de atravessá-la para chegar a outro lugar infinitamente mais importante que é a vida – o que estiver parecendo óbvio só é porque não estou conseguindo chegar lá onde a verdade se segreda em mim – como *Um crime delicado*, que prende o leitor em sua malha textual, poderia ser lido em sua eticidade?

Ora, se de fato o *corpus*, que expulsa de si, liberta o leitor e, conseqüentemente, se mantém livre também, permanecendo potência de um devir aberto e infinito; o *corpus* que aprisiona em sua elaborada constituição textual também acaba preso na leitura que conduziu. A este faltaria força para expulsar o leitor, já que a força é empregada para mantê-lo ali, na sua forma, mais ainda, para que a forma se fixe e ele possa conformá-la ao mundo e/ou conformar o mundo a ela. Neste sentido, o que venho chamando de uma ética da expulsão teria de dar lugar a uma postura mais ativa por parte do leitor, ou seja, uma postura (ou impostura) de abandono em relação ao *corpus* que o oprime prendendo-o a si. Aprisionados um a outro, esse *corpus* é destituído de potência e se realiza plenamente, morrendo para a vida e, ao mesmo tempo, matando-a. É importante, portanto, abandonar o *corpus* para assim libertá-lo; libertando-o, a mim ele também liberta para buscar outra coisa que é a vida, ou o verdadeiramente Outro, enquanto rosto.

As questões colocadas assim fazem parecer que a busca pela liberdade é uma questão de consenso, ou que não se trata de uma decisão dolorosa também. É preciso ter coragem para escolhê-la e sacrificar um estado outro que pode ser o do conforto e do bem-viver:

a primeira coisa que é preciso dizer é que não há certeza de que queiramos ser livres. Você vincula a liberdade à esperança, como se o que desejássemos acima de tudo fosse ser livres. Não está nem um pouco claro que seja assim. Eu, por exemplo, não tenho certeza de querer ser livre, isto é, desapegado. Também tenho vontade de estar ligado, de ser solicitado, e não apenas livre. (DERRIDA apud NATALI, 2013, p. 217)

Essa ética do abandono seria um lançar-se para além da escritura, para o infinito da vida e, portanto, seria fechar os olhos para esse *corpus*, deixando-o lá atrás a fim de se

abrir para novos encontros. É cegar-se a ele como ele não teve forças de fazer ao leitor, simulando uma visão totalizadora que mesmo ele não tinha. Sim, é uma espécie de traição, mas uma traição no lugar de uma fidelidade estagnada porque amparada na repetição de estruturas comprometidas com um saber que a cada vez que se repete fecha-se ainda mais na totalidade.¹²⁷ É uma traição, mas no sentido de tradução, já que a forma abandonada não é esquecida, mas tornada sentido livre, dança de significados na fala do leitor.

Não sei por que, mas sinto que a cada pensamento finalizado tenho de me explicar e pedir desculpas por uma blasfêmia, então volto a dizer que de modo algum o que pretendo é falar contra a importância da arte, especialmente a literária.¹²⁸ O que estou fazendo é, a partir de um acontecimento, revendo os lugares e as hierarquias que comandam as relações entre os seres, ou seja, tentando reconduzir a literatura – e aqui poderia ser a religião, o direito, ou qualquer outra instituição pela qual eu tivesse paixão e à qual eu dedicasse a mesma fidelidade que dedico à literatura – para o seu lugar, que, embora eu não saiba bem qual é, entendo que não é anterior à ética. Ressoa-me as palavras de Lévinas (1993, p. 67):

Diremos, que antes da cultura e da estética, a significação situa-se na Ética, pressuposto de toda cultura e de toda significação. A moral não pertence à cultura: é ela que permite julgá-la, que descobre a dimensão da altura. A altura ordena o ser.

¹²⁷ A concepção de “saber” em Lévinas é extremamente importante para guiar meus exercícios de pensamento aqui: “Enquanto saber, o pensamento é o modo pelo qual uma exterioridade se encontra no interior de uma consciência que não cessa de se identificar, sem ter de recorrer para tal a nenhum signo distintivo e é Eu: o Próprio. O saber é uma relação do Próprio com o Outro onde o Outro se reduz ao próprio e se despoja da sua alienidade, onde o pensamento se refere ao outro, mas onde o outro já não é outro enquanto tal, onde ele é já o próprio, já *meu*”. Oposto a esse saber concorre toda a sua ideia de Infinito, que é muito ampla e complexa, mas que se funda sobre “um pensamento que pensa mais do que pensa – ou que faz *melhor* do que pensar” porque se dirige para o Bem, sem interesse, sem finalidade, unicamente como socialidade e que busca “a intriga humana ou inter-humana como o tecido da inteligibilidade última.” (LÉVINAS, 1991, pp. 13-26).

¹²⁸ Ouço ressoar as palavras de Natali (2013, p. 214): “Como não se pode ler uma obra *em si*, e uma obra literária não pode, suspendendo toda referência, ser apenas sobre a literatura, talvez toda paixão pela literatura seja também imediatamente deslocada. E, no entanto, continua a ser algo como uma fidelidade absoluta a ela - antes e além de qualquer outro - o que se exige em determinadas circunstâncias. Exigir fidelidade à literatura, exigir a declaração da paixão por ela, ter essa declaração como *condição* de diálogo, talvez cobrar provas de devoção - são formas de violência que encenam mais uma vez a prova absoluta exigida de Abraão. A exigência da concessão de primazia - epistemológica, ética, prática - à literatura é a cobrança de um comprometimento e de uma decisão anterior a qualquer relação e a qualquer escolha, anterior, inclusive, ao pensamento.”

Sinto que tudo isso que venho tentando esboçar tem uma relação intrínseca com a verdadeira prática da alteridade baseada na outridade, ao invés de subordinada à lógica do Mesmo, conduzida pelas reflexões de Lévinas. A partir da proposta filosófico-ético-religiosa, Lévinas convida ao agir no mundo a partir do Outro e não mais do eu, de acordo com a responsabilidade para com ele.¹²⁹ Esse deslocamento inverte as balizas que regem a socialidade, pois colocar a primazia do Outro sobre a do eu requer uma disposição radical para sair em sua direção sem esperar, ou melhor, recusando até, qualquer recompensa ou ato semelhante, pois qualquer perspectiva de igualdade nesta relação pode reduzir o Outro ao Mesmo:

A reversibilidade de uma relação em que os termos se leem indiferentemente da esquerda para a direita e da direita para a esquerda ligá-los-ia um ao outro. Completar-se-iam num sistema, visível de fora. A transcendência pretendida fundir-se-ia assim na unidade do sistema que destruiria a alteridade radical do Outro. (LÉVINAS, 2000, p. 23)

Tal relação assimétrica, na qual é a demanda do Outro que reclama minha subjetividade, clama o “exercício de um ofício não só totalmente gratuito, mas que requer da parte de quem o exerce, uma oferta a fundo perdido” (LÉVINAS, 1993, p. 53). Nota-se, portanto, a gratuidade de uma relação que em nada se aproxima de um jogo, mas de um lançar-se às cegas e sem garantias em direção ao Infinito, que está para além de qualquer ideia de Totalidade e, mais ainda, para além de qualquer ideia.¹³⁰

Desde aí minha insistência na questão da cegueira que sucede o acontecimento para pensar o modo como lidamos com ela, mais ainda, o modo como lidamos com o imprevisível, o não sabido, o completamente novo, o destituído de qualquer verdade pronta e acabada. Localizar essa cegueira no meio de tantas luzes, para mim – para mim mesma já que o digo rente à situação em que estou no momento em que escrevo

¹²⁹ Ser eu (*Moi*) significa, a partir daí, não se poder furtar à responsabilidade, como se todo o edifício da criação repousasse sobre meus ombros. Mas a responsabilidade esvazia o Eu (*Moi*) de seu imperialismo e de seu egoísmo – seja ele egoísmo da salvação – não o transforma em momento da ordem universal, porém confirma a unicidade do Eu (*Moi*). A unicidade do Eu (*Moi*) é o fato de que ninguém pode responder em meu lugar. (LÉVINAS, 1993, 61).

¹³⁰ “A idéia do infinito é, pois, a única que ensina aquilo que se ignora. Esta idéia foi posta em nós. Não é uma reminiscência. Eis a experiência no único sentido radical desse termo: uma relação com o Outro, sem que essa exterioridade possa integrar-se no Mesmo. O pensador que tem a idéia do infinito é mais do que ele próprio, e essa valia não vem de dentro, como no famoso projeto dos filósofos modernos, em que o sujeito se ultrapassa, ao criar”. (LÉVINAS, 1997, p. 209).

essa tese -, já é um ganho, pois o mais comum é passar por ela sem percebê-la, dando-lhe formas, delineando-a, englobando-a numa ficção de visibilidade que, no depois, pode trazer sérias consequências.¹³¹ A busca cega não almeja verdade, a busca cega almeja o que está à frente, o que vem; a verdade é uma busca do olhar que vê, que precisa ver para crer.

Não é estranho que Lévinas aponte um mecanismo de guerra presente em toda busca pela verdade, no interesse que gera um jogo de conceitos que, convencendo o Outro, sustenta o poder sobre ele. Por isso, há algo de nocivo no esclarecimento, algo que elimina a potencialidade para o saber sensível:

A Lucidez¹³² – abertura de espírito ao verdadeiro – não consiste em entrever a possibilidade permanente da guerra? O estado de guerra suspende a moral; despoja as instituições e as obrigações eternas da sua eternidade e, por conseguinte, anula, no provisório, os imperativos incondicionais. Projecta antecipadamente a sua sombra sobre os actos dos homens. A guerra não se classifica apenas – como a maior entre as provas de que vive a moral. Torna-a irrisória. A arte de prever e de ganhar por todos os meios a guerra – a política – impõe-se, então, como próprio exercício da razão. A política opõe-se à moral, como a filosofia à ingenuidade. (LÉVINAS, 2000, p. 9)

Portanto, quando insisto na questão do abandono no lugar onde não é possível haver expulsão, o que estou dizendo é também que renunciar ao Mesmo é renunciar ao saber totalizador, ao saber que se sabe sabedor, e se entregar à desorganização natural que não permite que o acontecimento se converta, automaticamente, no mecanismo do dito sem ao menos passar pelo tempo do dizer. Além disso, tentar refletir sobre a precariedade deste dito que se esconde sob a fortaleza da elaboração

¹³¹ Claro que percebo a fragilidade desse meu dizer sustentando um escuro com a tentativa de fazer vê-lo através da escritura que, bem ou mal, se presta à lógica da relação entre sentidos suportados no papel. Mas há também uma extrema fragilidade no pensamento de Lévinas – um pensar tão vulnerável quanto a própria ideia de vulnerabilidade do Outro que defende – e o risco sempre presente de reduzi-lo à totalidade que é, justamente, aquilo que se denuncia. Creio, porém, que ele, mais ainda do que seus leitores, seja consciente dessa fragilidade, pois, objetivando o sensível (a humanidade, a dignidade) no lugar do intelecto como fundamento filosófico, critica a filosofia filosofando sobre o ser. A meu ver, não se furtar à necessária contradição é o que torna ainda mais assimétrica e, por isso, justa a relação de Lévinas com seu referente. Portanto, contra a possibilidade de totalização ou fechamento, estaria a abertura para sentir (mais do que saber) que há sobras que o conceito não abarca, que há transcendência (trans-ascendência), que há irredutibilidade: em Lévinas e em tudo quanto exprime o seu dizer.

¹³² Interessa aqui se atentar ao termo “lucidez” a partir de toda sua semântica ligada à luz, claridade, brilho e ausência de escuro.

artística, cuja arquitetura precisa ser mantida, pois, se retirado um dos pilares que a sustente, tudo desaba. Tudo mesmo.

Enfim, o que estou tentando dizer é que o acontecimento de um texto, elaborado ou não, não pode – não deve! – nos desviar do acontecimento da vida e dos acontecimentos que atravessam a nossa vida. Porque, por mais que a vida se manifeste em discursos, os discursos da vida precisam responder à vida, à fragilidade da vida. A fragilidade da vida só pode ser protegida pela voz.

Caramba.

Se permitido for expressar o que me ocorre agora neste exato momento, a expressão seria esse “caramba”, pois em mim algo se fez compreensão sensível: quando se está cego, o que importa mesmo é recuperar a voz. E juro que não sei o que isso significa de verdade, mas ouço ecoar algo que li em Derrida e que, naquele momento, não fez o menor sentido para além de uma informação: ele dizia que a visão chega antes do tato e que o som chega antes da visão. E, neste parágrafo de sete linhas, que não traz nada de novo ou original ou complexo de se explicar, algo me faz chorar. E me cala.

6. Das lágrimas ao sacrifício: o que pode um autor?

Esta noite sonhei com Junho.

Ele vinha até mim, lindo, sem camisa. Em tudo, dentes & sorrisos. Me entregava presentes em embrulhos coloridos: dias, noites, festas, trabalhos, comemorações, gozos fugazes, sentires profundos... Também lápis, papel e infinitas linhas em branco, sobre as quais deitei enquanto me cobria de beijos e demorava-se em carícias pelo meu corpo... Sussurrava baixinho: “não tenha pressa, mas fique atenta: não temos pouco tempo, mas nosso tempo é exato”. E suas palavras, assim tão bem colocadas até o fundo de mim, me embriagavam... Aí me entregou uma garrafa. Pensei que beberíamos juntos, mas disse apenas: “guarda. é para o depois”. E adivinhando em mim a pergunta, respondeu: “são lágrimas”... Quase acordei, mas me firmei no sonho porque tinha certeza de que não era outro pesadelo. Levantei, peguei as roupas espalhadas pelo chão, passei a mão pelos cabelos, vesti-me toda de coragem e perguntei: “por quê?”

Então abri os olhos. E ouvi ecoando ainda dentro de mim: “Porque os olhos não foram feitos só para ver”.

De repente, a pergunta que me parece mais importante do que qualquer outra neste momento é: de quantas lágrimas são feitas as teses e dissertações que displicentemente manuseamos nas bibliotecas físicas ou digitais? Que traço é esse o das lágrimas que, se deixa rastros no papel, não se deixa transparecer neste que é o vir a ser papel de uma tese digitada no sem-nome à minha frente?

Isso a que me refiro não tem nada de original, na verdade é algo tão comum que não consigo imaginar uma tese que se proponha a pensar de quantas lágrimas é feita, para além daquelas de alegria que marcam o início e o fim do ingresso na universidade, aquelas de aflição nos momentos dos exames e das avaliações, nos desafios vencidos e nas quedas. Mas, há ainda as lágrimas diante daquilo que, principalmente por se tratar de um estudo sobre literatura, nos toca, daquilo que toca a visão e que da visão é devolvido ao toque: inscrição háptica e óptica de ser tocado e dar a ver quando o olho “se emocionou por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão” (DERRIDA, 2010, p. 42). Então, ainda que uma tese não seja atravessada por um acontecimento de tal natureza desestabilizadora do próprio acontecimento da escritura e não se escreva às cegas, é bem provável que boa parte dela esteja parcialmente mergulhada em momentos de cegueira, nos quais as lágrimas

vêm aos olhos e impedem a visão. Mas, esse impedimento da visão acontece tanto no olho que vê como no olho que é visto: os olhos embaçados não são mais percebidos como o órgão físico responsável pela visibilidade, eles passam a ser outra coisa: olho por detrás do olho. Eles, agora, são o verdadeiro rosto.

Abertos à visão do outro, os olhos que choram desvelam o rosto encoberto pelo rosto, que escorre como materialidade im-possível nas lágrimas que borram e desmancham sua plasticidade, se perdem no corpo, no lenço, no papel, nas mãos. As lágrimas são, portanto, a expressão mais próxima da ética do face-a-face levinasiano. No entanto, na radical diferença inscrita na outridade defendida por Lévinas, um instante de comunhão, de reconhecimento, de igualdade, de encontro com o mais humano do homem, que só agora compreendo efetivamente: sua capacidade de chorar. Humanidade feita de lágrimas, nos nossos olhos uma função que transcende e transborda aquela da capacidade de ver. Derrida fala sobre isso de modo muito bonito, completando:

No fundo, no fundo do olho, este não estaria destinado a ver mas a chorar. No momento mesmo em que velam a visão, as lágrimas desvelam o próprio olho. O que elas fazem fazer fora do esquecimento em que o olhar a guarda em reserva, não seria nada menos que a *aletheia*, a verdade dos olhos cuja destinação suprema elas revelariam: ter em vista a imploração mais do que a visão, dirigir-se à oração, ao amor, à alegria, à tristeza, mais do que ao olhar. (DERRIDA, 2010, p. 43)

As lágrimas não falam da verdade, ou de verdades que se carrega no peito e que podem ser colocadas em oposição às mentiras ou à própria ficção. Elas falam “a” verdade. A verdade, enquanto chama que arde e alimenta o ser, é pura expressão da fragilidade do humano, essa mesma fragilidade que Lévinas convida a respeitar, a responsabilizar-se por, a carregá-la sobre as costas. A lágrima não revela, mas desvela, pondo a nu aquele que chora, aquele cuja constituição suporta o insuportável até o ponto de derramar-se sobre si mesmo. E o insuportável é tudo aquilo que nos excede, são os sentimentos elevados à máxima potencialidade e, por isso, impossíveis de sustentar. Do outro lado, que é o daquele a quem as lágrimas desvelaram a fragilidade do Outro, elas têm o poder de fazer brotar a maior força, a força descomunal que faz com que este ser, ele no seu em-si tão humanamente frágil, se levante frente ao

Outro, estenda-lhe os braços e diga: “confia”, que também significa “tenha fé”, “entregue a mim”, “eu [te] suporto”. E assim refaz-se a dissimetria fundamental da relação com o outro. Agora, com os olhos embaçados e impossibilitados de ver, parece que me sinto um pouco mais próxima da filosofia de Lévinas e posso imaginar, também, porque ela é lida tão rente à religião: porque a nenhum olho já se destinaram tantas lágrimas quanto aos olhos velados de Deus.

Por isso, quem aprende a manipular as lágrimas só pode saber da força que elas têm. Porque sempre haverá aquele que saberá se apropriar da verdade para tentar deturpá-la em benefício próprio.¹³³ Bem diferente daquele que mente e mascara-se, penso que o ator usa as lágrimas para tentar chegar até o rosto da sua personagem ou, ainda, para emprestar a ela seu próprio rosto. Quando esse empréstimo se efetiva, mais do que a encenação de um simples espetáculo, o que vemos é a re-atualização do ritual do encontro entre atores e plateia emocionada.

A cegueira da vista enevoada, incapaz de reconhecer o rosto em sua plasticidade, assemelha-se com a prosopagnosia, ou a “cegueira para rostos”, que aparece nos estudos científicos de Oliver Sacks (2010. p. 90-99) e que se deve às células seletivas ou neurônios específicos ligados ao reconhecimento facial. Ora, o que o cientista quer dizer é que, mais do que o olho, é o cérebro o maior responsável pela visão¹³⁴, e mais ainda, no cérebro é a memória que é a grande responsável pelo reconhecimento. Diz ele:

Fundamentalmente, o reconhecimento de rostos depende não só da habilidade de analisar os aspectos visuais de um rosto – seus traços particulares e sua configuração global – e compará-los a outros, mas também da capacidade de evocar as memórias, as experiências e sentimentos associados a esse rosto. [...] a familiaridade emocional é mediada em um nível superior, multimodal, onde existem íntimas conexões com os hipocampus e a amígdala, áreas dedicadas à memória e à emoção. (Idem, p. 98)

O saber da ciência parece caminhar de mãos dadas com a filosofia que se expressa quase como eco nas palavras de Derrida (2010, p. 46)

¹³³ Esse seria um procedimento parecido àquele ao qual me referi quando falei sobre o uso da franqueza e do nome próprio pela publicidade. E que era uma declaração impossível.

¹³⁴ “O cérebro é mais do que uma coleção de módulos autônomos, cada um deles responsável por uma função mental específica. Cada uma dessas áreas funcionalmente especializada tem de interagir com dezenas ou centenas de outras, e sua integração total cria algo como uma orquestra que rege a si mesma, com uma partitura ou repertório sempre em mudança.” (SACKS, 2010, p. 97).

Quando queremos observar, quando a visão é invocada no seu extremo de possibilidade, que seria dar-nos todo o fenómeno, estamos ainda perante um exercício de memória. Detemo-nos em pequenos pormenores e procuramos, no final, compor uma imagem total, porque nunca conseguimos senão alcançar cegueiras parciais ou, o que é o mesmo, visões parcelares.

Disso se conclui que o olho é mais um órgão mediador da visibilidade, pois a visão mesmo é da ordem da memória, responsável pelo exercício memorialístico no ato de ver. Lembre-se Derrida acerca do deslocamento do olhar no desenho e na escrita: no desvio perde-se a imagem, mas, ainda assim, ela fica retida na memória e, portanto, o visível está mais para a ausência do que para presença. Não há dúvida de que o visto retido na memória nunca é igual ao modelo visível, ele sempre manterá uma diferença, sempre predisposto à perda – não perdido ou arruinado – mas num processo de perda e de ruína, iniciado no momento mesmo do deslocamento do olhar. Isso significa que toda visão é atravessada de autoria. Mas significa também que toda autoria elabora sua própria perda, dissolvendo-se no caminho da leitura.

Isso, em alguma medida, significa que toda autoria é assombrada pela melancolia, pois se busca sempre por algo já perdido antes mesmo de se ter: inscrição da memória que escapa à visão objetiva e encontra a imaginativa, ambas diferindo do materializado no papel.

Mas nem toda autoria se sabe autoria. Às vezes o autor é autor sem consciência de autoria, um olho que vê sem saber que não vê aquilo que viu. Então talvez ele não perde e não se perde no visível, pois, seguro de sua visibilidade, ele não sabe que a perdeu, não sabe que se perdeu. Aquele que vê e não sabe que vê é um autor cego. Por outro lado, quando o autor se sabe autoria, ele vê o que não pode ver, o que perdeu, que se perdeu no caminho, e, portanto, sabe o fracasso da visão: ele só poderá elaborar o que nunca teve e, ao mesmo tempo, o que ele teve, por ter sido perdido, nunca poderá ser elaborado também. Esses olhos, conscientes da visão, são olhos cheios do que poderia ter sido e não foi e do que foi, mas não poderá ser; e, por

isso, se derramam borrando a autoria com uma autobiografia espectral feita de melancolia e luto.¹³⁵

E, agora, lendo e relendo e relendo esse parágrafo anterior sem saber direito como continuar, me parece que também não sei direito do que estou falando, que estou patinando e nunca saio do lugar, mas, ao mesmo tempo, sinto como se cada coisa que escrevo, sendo o mesmo que já escrevi, é outra e me fascino do que parece que só agora vejo: o que já tinha escrito sem ver. E talvez que isso seja a escritura cega que já disse o que era pensando que já a conhecia naquele dizer. Não é o autor que é cego, mas sua obra: a obra só pode ser cega se o autor vê o que não vê.

O autor, então, se sabe em dívida impagável com o visível, se sabe desde o primeiro momento um traidor da verdade, pois, mesmo a tendo testemunhado, nunca poderá ser-lhe fiel. Melhor seria não dizer nada, não tentar restituí-la, porque só assim não produzirá culpa. No entanto, a escritura se escreve apesar do que pensa o escrevente, ela se faz a despeito do desejo, ou ainda, é desejo que não se porta, mas que é portador, que escorre pelos dedos em forma de palavras, frases e sentenças. Talvez a escritura cega seja também uma espécie de dom.

Dom impossível de conter, como o amor e a fé, a escritura se aventura no escuro tocando o desconhecido e vivenciando plenamente o medo, de modo que só resta à mão doadora encher-se de coragem e colocar-se como escudo, protegendo a escrita. A mão vira gesto. Gesto e assinatura.

O autor entre a expulsão e o abandono

Pelos rumos que este texto vem tomando, sinto-me na obrigação de refletir sobre a questão autoral nesta perspectiva do acontecimento. Mas, se tinha uma ideia das conexões que traçaria entre a morte-sobrevida de Barthes, o autor-função em Foucault, o desaparecimento do escritor em Blanchot, o gesto de Agamben, a

¹³⁵ Freud mantém uma oscilação entre melancolia e luto, porém a primeira está vinculada a um sentimento pela perda de algo que nunca se teve de fato, o que na escritura está próximo ao fracasso por nunca chegar a materializar algo que se teve enquanto imaterialidade; já o luto diz respeito a algo que se teve e perdeu, ou seja, o imaterializado perdido na materialidade. Em síntese: o visível que eu tive e perdi associa-se ao luto; o visto colado à memória ao qual nunca chego: melancolia.

assinatura de Derrida, agora preciso me curvar às ordens do papel. Preciso ouvir o acaso ditado a mim pelo papel, porque, sendo as idéias minhas, é ele quem aponta os rumos da articulação que as transformará em palavras, frases, sentenças, neste em branco onde tudo é devir, inclusive o papel.

Sei que este texto nasceu, enquanto borrão, mingau de ideia, no final do capítulo 3, num dado momento anterior à nota na qual retomo a decisão de escrever. É naquele lugar que está plantada a semente deste texto: semente entregue a mim por uma visita hostil, que necessitou ser regada de todas as lágrimas que antecedem esse acontecer escritura de hoje.

Segundo ordem do papel, esses teóricos cedem o espaço para que eu possa pensar a autoria a partir de mim.¹³⁶ Eu sou uma autora. Não digo apenas desta tese, desta tese também, mas, para além dela, escrevo literatura. Não tenho livros publicados, mas escrevo contos, poemas, crônicas, textos que vestem a vida de ficção, portanto, textos assumidamente literários. Estão todos lá na minha gaveta, quer dizer, guardados na memória frágil do computador. Por isso, sendo pesquisadora, mas também uma autora contemporânea não publicada, quero pensar a autoria a partir da minha vivência autoral, mesmo que ficcional, já que ela é um vir a ser absolutamente incerto. E não tendo nada para comprovar que escrevo, o leitor terá de acreditar em mim, na minha palavra escrita neste papel, suporte de um gênero que não mente (ou não deveria mentir). E mais, como não estou mentindo, e caso ainda não tenha escrito nada literário, esta pode ser minha primeira obra de ficção se escrevendo: uma vivência puramente inventada e com *status* de literatura e de comprovada autoria já que será assinada por mim em ata e reconhecida pela instituição e pelos demais assinantes.

Até aqui já me vejo às voltas com várias questões relativas à autoria que se desdobram a partir de uma essencial: o autor é aquele que escreve. Em seus desdobramentos, o autor é: 1. aquele que escreve; 2. aquele que sabe que escreve

¹³⁶ Eu me permito fazer referência à fala livre de um amigo numa mesa de bar, onde fazíamos uma reunião de trabalho. Eu era a única mulher na equipe com mais sete homens, que, constantemente, faziam piadas sobre exame de próstata. Em dado momento, falávamos sobre a ineficiência de uma educação que nos ensinou detalhes sobre coisas tão distantes e desprezou coisas fundamentais como, por exemplo, nosso próprio corpo. Aí, esse meu colega disparou: “Eu não quero saber de protozoário, eu quero saber da minha próstata!”. Acho que é um pouco isso que estou tentando fazer nesse texto: descobrir o mistério dos meus ovários.

coisas autoráveis; 3. aquele que, apesar de autor, as coisas se escrevem sob sua autoria; 4. aquele que o suporte credita a autoria; 5. aquele cujo o jugo do nome se lê um texto; 6. aquele cujo nome organiza uma série de leituras (e o sobrenome organiza uma estante); 7. aquele que assina; 8. aquele cuja assinatura será sempre passível de disputa; 9. aquele que a instituição e um conjunto de instituidores julgam e assinam sobre sua autoria.

Eu poderia falar de qualquer um desses desdobramentos, mas a assinatura melhor dialoga com o viés da ética que pretendo apontar na autoria: na minha autoria, pelo menos. Faço a ressalva porque, se a assinatura é algo imprescindível para a categoria autoria, na sociedade contemporânea mais importante do que firmar o compromisso assinado é assinar – qualquer coisa, uma obra ou um documento – o que importa é dar ciência do saber sobre aquilo que se assina.

Como autora, minha última assinatura foi numa carta precatória condenando minha autoria num crime que tenho de responder segundo julgamento especializado. Uma carta precatória é, antes de tudo, um instrumento de perseguição, suporte de um dizer que se faz entre o dito: *não há como fugir da autoria*. Então toda obra, literária ou criminal, precisa de um autor e virão atrás de você (neste caso, você sou eu) cobrar sua responsabilidade. E, aqui, outro desdobramento: 10. o autor é aquele que deve responder pelo seu gesto de autoria mediante um julgamento especializado.

Uma vez assinada a peça jurídica, o oficial solicitou-me escolher uma opção entre “aceitar a condenação” ou “recorrer”. Aceitar a condenação seria aceitar a culpa e a pena mim atribuída por aqueles que, diferente de mim, não foram testemunhas presenciais do processo, envolvendo uma série de acasos, que teve como resultado o crime. Já recorrer significa que, embora ciente da pena, assumo que não posso responder por ela, pelo menos não sozinha. Frente a isso, proponho uma visão de autor como 11. aquele que, mesmo assinando uma obra, não quer (ou não pode) se responsabilizar integralmente, pois, ao lado da sua assinatura, gravita a assinatura de um julgamento que só leva em conta parte do todo, ou seja, uma ideia de totalidade dentro de um movimento infinito.

Se até o 9º desdobramento o autor dizia “sim”, agora pode dizer “não”: “sim”, estou ciente, mas “não” respondo. A questão, então, seria pensar se o agir autoral poderia ser tomado como um agir alheio à ética, já que se nega a responder.

Eu preciso acreditar que não, porque a mesma assinatura, que firma o compromisso autor-obra, desestabiliza a relação por estar vinculada à ideia de “ciência”, impossibilitando a reiteração do “sim”. Por “ciência” entende-se um conhecimento rigoroso de fatos e eventos, ou seja, da série lógica inscrita no gesto de autoria. No entanto, a obra literária, como um crime não premeditado, está exposta a toda sorte de acasos, ocasos e acidentes, mudando constantemente o rumo do produto final. O autor, por mais que tenha uma intenção, não tem ciência sobre tudo que escreve ou “que se escreve”: sua intencionalidade é atravessada pelo acontecimento da escritura no infinito contínuo do seu dizer. Assim, sua única ciência é da exigência de resposta a algo que não pode responder justamente porque não sabe. À pergunta que a ele se coloca tem uma resposta previsível – “não sei” –, porém inadmissível na cultura da razão, onde o não-saber é hierarquicamente inferior ao saber e, por isso, estranho à escrita que, por si só, é comumente tomada como a representação máxima dos saberes.

Então o autor é 12. aquele que está sempre em fuga porque, desde sua assinatura, está condenado a responder pelo que não é capaz e, por isso, viverá em liberdade provisória, cooptado numa contra-assinatura que o apreende. A contra-assinatura é da ordem da leitura e isso significa que lá, onde a interpretação acontece, a assinatura de autor já é incorporada e contaminada pela do leitor. O autor se torna traço na produção de outro texto que pode repetir, afirmar, endossar, contrariar, julgar, negar, e, inclusive, calar, tudo o que está sob sua assinatura.

Tudo que venho formulando se aproxima do que diz Derrida (1991, p. 35-36) sobre assinatura:

uma assinatura implica a não presença atual ou empírica do signatário. Mas, dir-se-ia, marca também e retém o seu ter-estado presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro, logo, num agora em geral, na forma transcendental da permanência. [...] Para que a vinculação à fonte se produza, é preciso pois que seja guardada a singularidade absoluta de um acontecimento de assinatura e de uma forma de assinatura: a reprodutibilidade pura de um acontecimento puro. [...] Para funcionar, isto é, para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável, deve poder separar-se da intenção presente e singular da sua produção. É a sua mesmidade que, alterando sua identidade e sua singularidade, constitui seu selo.

A assinatura é mais do que uma marca gráfica e está numa relação de presença-ausência no espaço em que se articula. Embora represente uma intenção, trata-se do rastro de uma intenção localizada num passado que fica espectralmente presente num presente que se estende até o futuro. A assinatura, portanto, marca o testemunho do seu ter-estado lá, mas, junto com isso, o seu ter-saído de lá. Esse deslocamento faz da presença/do visível um exercício de memória. Nos textos que venho escrevendo sobre o nome, tenho afirmado que o nome é o rosto sobre o papel, portanto, um convite de acesso ao rosto por detrás do rosto. Talvez, então, a assinatura, mais do que o nome, possa se aproximar desse rosto por detrás do rosto, que existe na impossibilidade de apreensão, pois fugitivo e incapturável no instante mesmo da presentificação.

Retomando Derrida, haveria, então, três modos para a assinatura se apresentar: a) como marca autográfica ou nome próprio, simples indicação de autoria; b) como identificação do estilo pessoal de um sujeito-autor; c) como “assinatura da assinatura”, ou seja, aquela que leva em conta as marcas da escrita e sua participação na autoria deixa de ser inteiramente consciente da escritura (NASCIMENTO, 2001, p. 301-305). Assim, se nos dois primeiros modos da assinatura a espectralidade da autoria já se inscreve efetivamente, no terceiro isso é potencializado, pois se trata, praticamente, de uma dupla autoria (escritor-escrita) submetida a uma terceira: a leitura do leitor, ou sua contra-assinatura. Nesse terceiro nível, o “acontecimento da assinatura” é atravessado pela iterabilidade, indeterminação e instabilidade, não apenas próprias do signo linguístico, mas também da contra-assinatura que a recebe como traço na produção de outro texto, executando uma transposição de um lugar de origem para outro de destino.

Em *Um crime delicado*, Sérgio Sant’Anna consegue movimentar essas questões relativas à autoria concomitante à ideia de crime, quando põe em evidência o narrador tentando dividir a autoria no estupro com a vítima e o pintor. Provavelmente, a reflexão acima pudesse ter tomado a obra como pré-texto, numa análise bem rente ao literário, como estava fazendo na primeira parte da tese. Mas, sinceramente, acredito ter sido necessário este percurso para poder chegar aqui e dizer “não”. E digo não porque há alguma coisa ali, na forma, que me amedronta, algo como um perigo iminente. Como explicar? Talvez o modo minuciosamente calculado como a trama se

elabora e, embora desde a capa anunciado, quase não deixa ver o espelhamento, ou o *mise en abyme* que me engole e me coloca dentro da mesma relação vivida pelo narrador. Mais do que isso: leva-me a repetir com naturalidade a mesma fala dele como se ele eu mesma não fosse.

Como dizia acima, essas séries e sérias implicações recaem sobre o autor e a marca de autoria delimitando um lugar de tensão, um espaço de temporalidades em ebulição e elementos gravitacionais, que a única coisa a fazer é fugir dali tão logo se entre, como se ao colocar um pé dentro, o outro já deveria estar pisando fora. O autor nunca conseguirá ausentar-se totalmente, desligar-se da autoria, mas estará sempre em movimento de fuga, como o traço que é presença inscrita numa ausência.

Ainda tenho muito a pensar sobre isso, pois, para mim, essa é uma questão real e diz respeito à minha liberdade e às formas de prisão que posso suportar. Como autora olho ao redor e, desde este lugar de autoria habitado por tantas vozes, ouço lamentos pelo que de inconsciente atravessou o acontecimento da escritura. Lamentos que inauguram o lugar de um pedido de perdão: perdão por não poder dizer, perdão por não saber dizer.

E, se tem de pedir perdão, é porque o autor é 13. imperdoável.

E, desde o lugar de imperdoável, eu – Geruza – peço perdão, mais uma vez.

[]¹³⁷

¹³⁷ Eu reparei que quando somos sinceros, podemos passar por mentirosos. Não sei por que, mas a verdade é tão desconcertante que, às vezes, parece mentira. Mas, não posso deixar de mencionar algo que me deixou muito emocionada – e isso considerando que regularmente sou tomada pela emoção nestas páginas. Já falei sobre meu método de pesquisa: inspiro-me de alguma ideia, escrevo e, somente depois de desenvolver o raciocínio, volto à teoria e me aprofundo, percebo as lacunas do meu trajeto, reformulo, questiono, enfim, é assim que leio. Este item é, talvez, o mais explicitamente autobiográfico porque foi escrito sobre o impacto do fato citado, inspirada numa conversa com Maria Carolina Rosa sobre a assinatura em Derrida. Ou seja, na primeira versão deste item ainda não havia lido sobre, mas tomada de forte emotividade deixei o espaço em branco para assinar meu pedido de perdão. Quando fui à teoria, surpreendi-me com o mesmo gesto de Derrida (1991) assinando seu texto conforme esclarece em nota: “(Nota: o texto – escrito – desta comunicação – oral – deveria ser dirigida à *Association des sociétés de philosophie de langue française* antes do encontro. Tal remessa devia, pois, ser assinada. É o que faço e contrafaço aqui. Onde? Aí. J.D.)”. É incrível como essas três linhas resumem todo o seu pensamento sobre a presença ausente. Mas, confesso, que mais incrível foi a inédita sensação de que nossas mãos – a minha e a de um mestre – se levantaram juntas em gesto, em performance corporal.

O sacrifício

Ele continuava sobre ela. Ela continuaria sem ver.
(A verdade ali tão perto). Mas ele veria. Ele a veria.
Ele sempre via. Ela tentava adivinhar.
Mas era ainda tão criança.

E o que dizer quando não se há mais nada a dizer?

Sim, porque às vezes o que precisa ser é o silêncio. Sinto que estou muito próxima dele e que esta tese caminha para seu fim: para seu mergulho no silêncio. E, aos poucos, as palavras vão se rendendo a ele, mantendo uma distância respeitosa, esbarrando apenas no núcleo pulsante de uma razão sensível.

Muita gente teme o silêncio. Esta tese é a maior prova disto. Muita gente, quando não sabe o que dizer, fala sobre o tempo. Eu sou como muita gente.

Talvez chova hoje, ou amanhã. Talvez não. E isso não importa, porque um dia choveu e essa chuva, viva na memória, é uma possibilidade de/no futuro. Mas, ainda assim, há lugares onde nunca choveu, ou, se choveu, foi há tanto tempo que as pessoas nem sequer se lembram. E, mesmo assim, a chuva existe.

Será?

Deus pediu a Abraão o filho em sacrifício e ele não pestanejou: cego de acontecimento, tomou Isaac colado ao corpo e subiu ao Monte Moriá, pronto a sacrificá-lo como prova do seu amor, respeito, obediência e fidelidade. Com essa escolha, sacrificava seu direito a dizer “não”. Ouviu o chamado e escolheu atender ao pedido daquele que um dia atendeu ao seu, pois Isaac era o anelo da promessa, o dom e o presente. Era, portanto, antes mesmo de filho de Abraão, filho do deus que agora o reclamava. Deus, cego de acontecimento, abdicou do sangue em favor da prova, amputando o sacrifício e pondo um hiato entre a promessa cumprida e o ato sacrificial tornado promessa em Jesus Cristo.

Kierkegaard, Ranciere, Lévinas, Derrida e boa parte da teologia cristã, judaica, muçulmana já tomaram a cena bíblica para refletir sobre o tema, tocando em pontos delicados como dever, ética, segredo, chamado, exílio. Conhecendo um pouco o caminho que traçaram, escolho uma vereda por mim desconhecida e sigo tentando entender porque em *algum momento* esta tese se fez sacrifício. Lembro que escrevi algo como “esta tese é seu próprio sacrifício”. Do que estava falando lá? Trata-se do mesmo que estou falando aqui? O que está sendo sacrificado, afinal? Se *lá* e *aqui* são *shifters*, marcas textuais que só dizem respeito ao texto, fundadoras de espaços separados pelo tempo de uma leitura inflada por acontecimentos e fatos (inclusive a chuva), é tangenciando a relação do sacrifício com o tempo que pretendo dar esses passos iniciais.

O sacrifício de Abraão está localizado num tempo presente plenamente imbuído de passado e futuro: ele (se) sacrifica (a Isaac / ao *não*) dentro do contexto de uma graça recebida (na verdade são duas graças sobrepostas: ter recebido o filho e ter se tornado pai) e esse acontecimento é a garantia de que continuará agraciado pelo seu deus soberano e doador. Um dia choveu, ele viu a chuva e, por isso, pode voltar a chover. Essa localização no tempo insere o sacrifício de Abraão na ordem de uma economia de troca: sacrifica-se algo por algo (recebido ou a receber). Essa perspectiva não permite esquecer que o ato sacrificial de Abraão não é plenamente voluntário, pois está submetido a um comando: a ordem é dada e o seu sacrifício está na escolha por cumpri-la ou não, sendo que o “sim” já recebe como aval a assinatura de Deus: o “sim” é feito em nome de Deus e é Dele a responsabilidade primeira. Isso leva a crer que Abraão sentia-se obrigado, ou em obrigação, à vontade divina como um estranho condenado que não se sabe prisioneiro, pois amarrado a uma culpa des-culpada *a priori*.¹³⁸

Esse caminho leva-me a encontrar Abraão dentro daquilo que Hannah Arendt chamou de “banalidade do mal”: agindo sob um comando forte, de expressão totalitária, o homem apenas poderia estar cumprindo o que considerava um dever e

¹³⁸ Não suponho aqui – dentro do contexto dessa hipótese de leitura – que Abraão não se sentisse culpado, ao contrário, se assim fosse certamente sentiria essa inominável culpa vazia de culpa, esvaziada de si, casca que guarda um oco, significante alijado do significado. Provavelmente, a mais desoladora das sensações porque um incômodo sentir sem peso exterior, insustentavelmente leve, que o lança na categoria daqueles que são desprovidos de tudo, até mesmo do direito à culpa. Por isso, talvez, o perdão quando dado ao que é imperdoável se transforme em sentença.

não era capaz de discernir que se tratava também de um crime.¹³⁹ No entanto, a diferença que percebo entre Abraão e os nazistas – mas nem por isso uma diferença que decide sobre o grau ou a natureza de sua escolha – é que o que se encenava na pedra sacrificial era o ato contra o “que importa”. A escolha só é sacrifício quando se sacrifica aquilo que realmente importa. Diferença decisiva.

E isso tudo me incita a considerar se um sacrifício pode ser feito em liberdade. Ou, ainda, se um sacrifício pode ser feito num tempo suspenso desligado de um dever para com o passado e sem pretensão de futuro, no tempo de um contínuo constante e presencial, no qual a chuva nunca esteve. Um sacrifício cego? Um sacrifício sem pedido, sem ordem, sem aval, sem garantia, sem promessa? Haveria um sacrifício que do sacrifício só guarda uma sensação de se estar sacrificando algo?

Talvez haja um sacrifício livre, insubmisso a qualquer comando e, se é que isso é possível, sob a responsabilidade daquele que o escolhe. Não sei. E também não consigo compreender ainda porque peguei esse caminho que me mantém num exílio de palavras, sem promessa de chegar a algum lugar e já sem uma sólida referência de onde parti.¹⁴⁰ E confesso que sigo caminhando assustada porque em pouco tempo

¹³⁹ “[...] do ponto de vista de nossas instituições e de nossos padrões morais de julgamento, essa normalidade era muito mais apavorante do que todas as atrocidades juntas, pois implicava que – como foi dito insistentemente em Nuremberg pelos seus advogados – esse era um tipo novo de criminoso, efetivamente *hostis generis humani*, que comete seus crimes em circunstâncias que tornam praticamente impossível para ele saber ou sentir que está agindo de modo errado” (ARENDE, 2000, p. 299).

¹⁴⁰ Agora, neste agora da leitura, continuo não sabendo por que tomei esse caminho, para mim em tudo hostil, já que li muito pouco a respeito de Abraão (na verdade nem a Bíblia eu li, conheço através de Derrida e Lévinas). Talvez por isso, profanei o inominável, o escândalo, o crime e toda a complexidade que envolve o episódio que, segundo meu Orientador, só faz sentido se for um crime, ou seja, minha leitura que o aproxima da ideia do dever não o convence. E talvez nem a mim, mas, por alguma razão, preciso tentar, se não justificar o crime de Abraão, encontrar outro Abraão dentro do Abraão: olhar para ele como aquele que foi escolhido para fazer o sacrifício. Por que tinha de caber a ele essa tarefa?! E que pedido fora de propósito é esse que muitos apontarão como a manifestação da fraqueza de Deus?! Mas, essa fraqueza de Deus obriga-me a lembrar que ele é também – junto com Isaac, junto com Sara – aquele que importa. Nossa leitura – a minha, que fazia até aqui – tende a ver somente em Isaac – o cordeiro – aquele que importa, deixando de lado a importância de Deus num tempo em que Deus tinha importância. O sacrifício de Abraão, portanto, era escolher entre dois que importam (isso está na leitura de Lévinas e Derrida), que são igualmente amados, e, se assim for, não teria como Abraão fugir do cálculo. Ninguém calcula para perder. E se a lucidez tem a ver com uma posição de guerra em Lévinas, tenho que imaginar que neste cálculo há um posicionamento combativo por parte de Abraão. Então como escolher? Lévinas diz que o outro é pura fragilidade para quem devo fazer tudo e Deus mostrou toda sua fraqueza ao pedir esse sacrifício, uma fragilidade absurda: Deus precisava do sacrifício de Abraão. Ainda assim, há a relação com o terceiro: frente ao mal diante do outro, o eu pode agir para conter o mal mesmo acarretando mal ao outro do outro e Deus estava fazendo o mal para Isaac. Por outro lado, Lévinas também fala do amor erótico como aquele amor a um outro que o coloca acima de todos o outros, o amor ao um nos cega para os outros que também precisam de nós. E, agora, estou

serei atravessada por um ponto final nesta tese e ainda não sei ao certo sobre o que ela versa. Então preciso precisar qual é a espécie de sacrifício que ronda meu texto, para que ele não chegue a cabo, sem, pelo menos, saber a que ou a quem se destina.

Eu estou tentando pensar num sacrifício feito em liberdade, num rastro de sacrifício que não se prende a nada que não seja apenas uma dor se alongando no tempo. Um sacrifício que não paga uma dívida, nem que se lança como promessa, um sacrifício desprovido de tempo, que não se relaciona à escolha entre uma coisa e outra, mas a algo que não precisa ser escolhido. O sacrifício quando nada precisa ser sacrificado.

Para precisar isso, parto da proposição de que o sacrifício é da ordem do que importa e pergunto: o que importa para esta tese? Poderia enumerar que importam os resultados, o processo, o julgamento, a aprovação de certa comunidade acadêmica, o pertencimento, o que se diz, o que não se diz, o diálogo, as referências, enfim, importa para a tese aquilo que a torna uma tese e, dito deste modo, não me parece que eu esteja sacrificando algo dessa natureza. No entanto, há um sacrifício, e estou certa disso, sem, contudo, saber do que se trata. Penso que pode ser da ordem de um segredo, mas há segredo para aquele que o guarda? Há mentira para aquele que mente? O segredo e a mentira não seriam um para-o-outro e não para-o-mim-mesmo que os porta?¹⁴¹

pensando no outro e todos os outros por detrás desse outro que move a decisão de Abraão entre o crime contra seu filho ou contra seu Deus. Abraão é exemplo máximo da fé (o primeiro sim) e exemplo da traição da fé (o segundo “não” ao ouvir a voz dos anjos). Abraão não mata Isaac, mas mata Deus: ele opta pelo outro de seu amor individual em detrimento dos outros de seu amor coletivo. Mas não mata só Deus, mas com ele toda a ideia de Deus e fé, e, por isso, todos os outros que nele creem. Abraão é o exemplo do genocídio da fé. Violência terrível de qualquer forma. Se Derrida acha que ele tem de pedir perdão pelo que fez, Abraão tem que pedir perdão igualmente pelo que não fez. Não sei o desenrolar desse episódio, mas se ele continuou uma vida normal e não houve uma transformação radical depois desse acontecimento, não é improvável que Abraão, como supus, não tenha tido capacidade de pensar em nada disso sendo, portanto, o exemplo do mal banal da Hanna Arendt. Mas, por outro lado, se teve lucidez para calcular isso tudo, antecipando e prevendo, é exemplo do mal da guerra de Lévinas. De qualquer forma, Abraão, a meu ver, é o cara mais ferrado da história.

¹⁴¹ Esta nota é um desabafo sobre o nível de angústia que atormenta essa escritura. Ao mesmo tempo em que escrevo que não sei sobre o que escrevo, ou seja, sobre essa espécie de sacrifício segredado até para mim, sinto-me encenando a castração simbólica, tentando suprir pelo gesto de busca a perda do que nunca tive, ou uma castração simbólica ao avesso, fingindo não ter algo que tenho. Eu não sei qual das duas coisas está acontecendo, mas isso que digo aqui também pode fazer parte dessa armadilha do pensamento. A questão principal que me atormenta é o quanto tudo, tudo que vivemos, está localizado num discurso que nos explica e nos torna personagem da realidade-ficção e o quanto esses saberes ao

Derrida (2004b, p. 90-93) diz que é impossível mentir a si mesmo, para que isso ocorra seria necessário que esse eu para qual o eu mente fosse radicalmente outro. Por outro lado, também diz que a mentira, ou a possibilidade de mentira, é a condição para que se diga a verdade. Depois, via Kant, menciona o compromisso da verdade como promessa implícita na linguagem, culminando numa estranha conclusão: se a verdade é o princípio de todo ato de fala, quando a traímos com a mentira não falamos, ou melhor, faltamos à palavra.

Assim, se tudo está certo com a tese e ainda sinto que abraço um sacrifício por livre e espontânea vontade, assumindo a responsabilidade por ele e, neste sentido, tornando-me livremente prisioneira de mim mesma neste ato sacrificial, talvez ele se relacione a mim e não à tese, ou seja, ao eu que se inscreve textualmente nela. E, se assim for, minha pergunta tem de ser: o que importa para mim? O que importa verdadeiramente ao mim que, sendo outro na escrita, falta à palavra comigo mesmo?

Esse deslocamento na pergunta ilumina alguns pontos obscuros. O que me importa é a verdade e a verdade é tudo o que sinto e tento expor neste texto que se escreve no limite da vida. Sendo assim, ao escrever uma tese, um texto acadêmico mesclado a elementos autobiográficos, de algum modo eu estou sacrificando a verdade que, inevitavelmente, ao leitor passa a ser a minha verdade, parte amputada da verdade absoluta que guardo no peito.

Avanço nesta direção, pois, se escrevo no limite com a vida, deixando aflorar a subjetividade do eu que diz eu, também permito que a poeticidade penetre no encadeamento dissertativo, untando argumentos e dados, convivendo horizontalmente e sem hierarquias dentro dessa construção textual no limiar entre literário e não-literário. Enfim, escrevo uma tese limítrofe entre realidade-ficção-crítica, que ora fala da literatura, ora se faz literatura.

Nesse sentido, talvez seja na contaminação da tese pela literatura que o ato sacrificial pudesse ser pensado como o sacrifício da verdade em dois níveis: 1. quando os argumentos são contaminados por elementos autobiográficos que, ao exporem a verdade, tornam-na *minha* verdade ou *uma* verdade; e 2. quando, com a entrada do poético, o que era a minha/uma verdade passa a figurar sob as leis da verossimilhança,

qual estamos amarrados nos paralisa o pensamento, já que temos de fazer um esforço para continuar escrevendo a despeito de não parecermos tão homogêneos e sem graça.

mais ainda: a verdade sai de cena para dar lugar ao verossímil, que é o mais próximo que a crítica pode chegar da verdade.

E isso é terrível.

Na verdade, é mais do que terrível, é vergonhoso porque tão logo o eu expõe sua verdade e sua ética, a estética se cola a ele como uma segunda pele e chama a si toda a atenção. Não dá para fugir dessa armadilha que, não só abala a visibilidade do eu, como também abafa sua voz que, ao falar ao papel, automaticamente se cala e se coloca sob julgamento. Para além dos estudos sobre a autobiografia, cujo consenso é a mutação do eu no papel mostrando a faceta ficcional, ou os estudos sobre testemunho que buscam a validade documental do que se diz, o que estou pensando aqui é sobre um dizer que, se sabendo dito, se calará para ceder espaço a voz ao outro, que o julgará de acordo com critérios especialmente estéticos.¹⁴²

E por quê? Por que abdicar do direito à verdade? Por que abdicar do direito à voz para dar espaço para falar a voz do outro acima da sua? Ou seja, por que submeter a sua verdade ao crivo alheio, ou ainda, permitir que se torne um discurso passível de ser atravessado por outros discursos alheios e, inclusive, hostis? Por que, se isso não é ordenado nem pedido, se isso nem mesmo entra num acordo que garanta algo para o futuro, ou que não é exigência de uma promessa feita? Em nome de que se sacrifica a verdade, dizendo-a? Mais ainda, submetendo a verdade à rede de significantes submetida ao acontecimento da escritura que a atravessa, perfura e modifica? Por que, se bastaria não dizê-la? Se bastaria apenas faltar à palavra?

¹⁴² Essa preocupação também parece ser a de Derrida quando, em *Circonfissão* (BENNINGTON & DERRIDA, 1996, p. 34-35), reflete sobre a culpa de escrever a morte da mãe e torná-la pública. Testemunhar a dor de perdê-la, ao invés de viver essa morte no silêncio, oferecendo-a como manjar aos “derridianos”, que irão degustá-la com prazer, seja o prazer de uma catarse literária, de uma expansão intelectual, de uma crítica ao autobiografismo, qualquer coisa, menos como a morte que ele está escrevendo. Por isso, ele diz: “entre outros remorsos relacionados à minha mãe, sinto-me culpadíssimo por publicar o seu fim, por exhibir seus últimos suspiros e pior ainda, com finalidades que alguns poderiam julgar literárias.”. Mas, eu nem preciso sair do quadrado onde me encontro para exemplificar essa situação: há pouco tempo apresentei o texto sobre autoria, do item anterior, num seminário que tratava sobre o tema, com participantes do grupo de pesquisa do qual faço parte. Obviamente esperava algum diálogo sobre a relação entre autoria e culpa, autoria e crime, autoria e responsabilidade, no entanto, houve somente o silêncio de sorrisos cheios de solidariedade. E isso não é ruim, afinal o silêncio significa alguma coisa, mas houve um fato interessante ao final: um participante que, durante as apresentações, se colocou firmemente contra as convicções das quais eu partilhava, chegou até mim e, para minha surpresa, pediu uma cópia do meu texto com a seguinte justificativa: disse que o texto era muito bonito e bem escrito, afinal eu “era uma escritora” (entenda-se literária).

Estranho sacrifício sem motivo aparente e, no entanto, necessário. Talvez este ato sacrificial esteja relacionado ao esquecimento: algo importa e merece o sacrifício, algo importa e sacrificar(-se) é preciso. Algo distante e perdido no tempo. Diluído. Impossível localizar. Uma unidade? Uma comunidade? Não sei. É difícil precisar.

Estas questões coladas à tese, também estão em *Amuleto*. No relato de Auxílio, a atmosfera sacrificial ronda o seu dizer num contínuo que tenta não se conter e não estacionar no dito, como a temer o encadeamento lógico e a lapidação da forma. É um relato lido apaixonadamente enquanto se está no movimento do dizer, mas quando se detém no dito, dissolve-se na superfície textual provocando uma série de dúvidas quanto à verdade. Auxílio sabe disso, desde o início sabe que parecerá outra coisa aquilo que está contando, que principalmente será lido como outra coisa e não como uma história policial. Isso acontecerá porque a grande verdade – e porque é *ela* quem conta! – terá de caber na apertada estrutura idiomática e sintática e, uma vez ajustada a ela, se tornará *uma* verdade, ou menos ainda porque imiscuída à literatura será apenas uma ficção de verdade a ser julgada pelo seu grau de verossimilhança. E, assim, tudo visto e vivido por Auxílio estará submetido às condições de produção discursiva – internas e externas ao texto – e quanto mais tenta se aproximar para dar à luz a verdade, mais se afasta obscurecendo esse im-possível, cuja verossimilhança só pode ser defendida pela loucura e privações inscritas na narrativa.¹⁴³ E, mesmo plenamente

¹⁴³ Aqui importa fazer um comentário que poderia (deveria?) ser retirado da versão final. Sabe-se que a ayahuasca é uma planta considerada “de poder”, ou ainda, “planta professora” por seus adeptos, pelas suas propriedades enteógenas que atuam na glândula pineal fazendo emergir algo como uma supraconsciência, ou uma consciência mais fina, na qual é possível ter “mirações”, que, diferente de alucinações, são ângulos da realidade bloqueados na consciência mais superficial. Isso tudo é explicado pelo físico Patrick Drouot (1999) que estuda a tradição xamânica e procura identificar essas propriedades de modo desligado da religião (o Santo Daime, por exemplo) e associado aos conhecimentos da farmacobiologia. Para ele, é possível ter uma experiência parecida ao se estimular a visão vibracional, que é o campo magnético que circunda todas as coisas existentes, porém, “A ayahuasca é mais imediata ao abrir as portas psíquicas, as portas da percepção. É como se o cérebro se abrisse. Tecnicamente falando: normalmente, vemos o mundo através de nossos olhos. Mas não vemos como o cérebro vê. O olho é um instrumento de análise de frequência, como o ouvido. Isso só foi descoberto nos anos 60. Isso significa que vemos e escutamos através dos olhos, mas não é como o cérebro vê e escuta. Com a ayahuasca, você vê e escuta com o cérebro. É uma percepção holográfica do mundo. Porque o cérebro é um holograma. Ele se abre para você.”. Dito isso, que me apoia cientificamente, tento definir um pouco o que é essa verdade sobre a qual venho falando e que, certamente, mais atrapalha do que ajuda na compreensão do que estou querendo dizer. Nas minhas experiências com a ayahuasca, sou colocada em contato com uma compreensão que me vem em forma de verdade, como um “assim é”, no entanto, isso não ocorre de modo verbalizado. Muito pelo contrário. Se, depois do transe, houver a tentativa de formalização verbal desse conhecimento a

consciente disso, ela continua. Continua até o fim, quando o ato sacrificial aparece ainda mais plenamente realizado: sua história vira uma lenda, inclusive, atribuída à outra voz que não à dela, mais ainda, a uma voz qualquer. Ouvindo sua própria história já tornada outra, Auxilio não a reclama para si, ou seja, não reclama a autoria, abdicando totalmente da representação da sua experiência. (É interessante isso que acabo de escrever porque retorna a algo que já disse em algum momento e reforça a ideia de que o acontecimento não produz experiência repetível. A experiência cabe no dito, o acontecimento não: nele, transforma-se e se confunde com outra coisa que não é o que é em verdade, chegando ao limite extremo de se perder completamente).

É o sacrifício da mãe que cala e deixa falar o filho.¹⁴⁴ O filho que, entre tantas coisas, falará contra ela. Porque Auxilio sabe que é a mãe de todos os poetas: o seu silêncio abrirá o espaço para a voz do outro. Auxilio não é poeta: é poema. Auxilio está no lugar da poesia.

Mas, dizendo isso, preocupa-me a possibilidade de ser lida poeticamente. Preocupa-me o julgamento do leitor sobre o excesso de sentimentalismo que, porventura, escorra entre as palavras. Preocupa-me a possibilidade de um olhar piedoso como a dizer: “pobre criança, está perdida, não sabe o que diz”. Mas, no

experiência se dilui, se borra, não se firma mais. Então, tendo vivido uma experiência tão absolutamente rica de informação, sensação, conhecimento, quando tento transmiti-la para outras pessoas, sinto que a lanço na mais completa banalidade e, não raro, afasto-me na mesma medida em que tento me aproximar da experiência. Além disso, o diálogo com o outro é sempre cortado por interferências que menosprezam, desacreditam, subestimam, deslegitimam essa fala já raquítica, fazendo com que eu me sinta no dever de brigar por ela e, quando isso acontece, aí sim a perco de vez, já que a verdade para ser verdade precisa ser forte o suficiente para se sustentar sozinha. Por isso, só me sinto à vontade para escrever sobre isso aqui, na nota de rodapé, porque cada vez estou mais convencida de que a verdade incapturável se esconde nas margens, nunca no centro.

¹⁴⁴ Zizek (2012, p. 44-45), com base em Lacan, fala sobre o sacrifício feminino analisando personagens ficcionais e inclui entre as três razões de renúncia – a saber, “a proibição de moral simbólica, a preocupação imaginária pelo equilíbrio dos prazeres e o real da pulsão” – uma quarta que seria a de refém da palavra, ou do compromisso com sua palavra, e completa: “Enquanto os homens se sacrificam por uma Coisa (país, liberdade, honra), apenas as mulheres são capazes de se sacrificar por nada. (Ou: os homens são morais, ao passo que somente as mulheres são propriamente éticas.) E é nossa argumentação que esse sacrifício ‘vazio’ é o gesto cristão por excelência:”. Ele diz: “é apenas contra o pano de fundo desse gesto vazio que se pode começar a apreciar o caráter único da figura de Cristo” e me parece semelhante ao sacrifício deste tipo especial de mãe que é Auxilio, mas infelizmente o autor não continua com a reflexão que finaliza exatamente nesta fala deslocada de todo o resto. De qualquer forma, Auxilio é essa refém da palavra, mas essa palavra não foi dada aos poetas, ou a Arturo Belano, ao modo de “eu serei a mãe de vocês”. Esse é o vazio do sacrifício de Auxilio, sua palavra foi dada ao vazio, desde onde se vislumbra a possibilidade do Outro, Roberto Bolaño, como palavra aberta no direito à voz.

instante mesmo em que escrevo isso, ocorre-me que o primeiro leitor que está lendo meu texto sou eu mesma e sinto vontade de parar tudo e chorar.

Chorar porque nem eu mesma acredito em mim.

Eu não imaginava que escrever uma tese pudesse doer tanto.

Eu não imaginava que ao escrever uma tese pudesse me desacreditar tanto.

E tudo o que eu mais queria fazer aqui é não deturpar a verdade. E queria que isso tudo fosse lido com seriedade. Mas, a cada linha, vou sentindo que sou eu que tenho um problema com a verdade: ninguém precisa ser convencido dela a não ser eu mesma. Mas quem sou eu mesma no papel?¹⁴⁵

Tento explicar aquele trecho que disparou tudo isso – “Auxílio não é poeta: é poema. Auxílio está no lugar da poesia.” – despindo-o do que pode ser lido como metáfora. Auxílio é uma sobrevivente e como tal não pertence a lugar nenhum: transita no limiar entre a vida e a morte e não consegue se estabelecer porque não se sente pertencente. Aconteceu-lhe o acontecimento im-possível e desde então continuará acontecendo, para frente e para trás, desestabilizando todos os pontos de referência com o eco dessa chegada. Sem caber num dito que o resolva plenamente, o acontecimento também não produz experiência *comum*, ou seja, que possa ser partilhada em comunidade. No caso de Auxílio, a sobrevivência não produz experiência geradora de conhecimento aplicável a outro acontecimento que caia sobre si ou sobre outros, futuramente.¹⁴⁶ Tento explicar: se a vida e a morte são experiências compartilhadas, a sobrevivência não tem lugar numa comunidade, pois acontece num rasgo espacial e temporal. Por isso, define-se por uma diferença radical: cada sobrevivente sobrevive como pode, vivenciando a sobrevida de modo particular,

¹⁴⁵ Nancy (2006) explora essa dúvida no texto que mencionarei na sequência. Já na primeira vez em que escreve “eu” no início de um parágrafo, imediatamente se questiona sobre quem de fato é esse “eu”.

¹⁴⁶ (O que estou dizendo parece exagerado, mas é assim mesmo. Isso também acontece com relação a sobreviventes de grandes tragédias que, apesar de se juntarem em torno de uma causa maior, um não pode fazer muito pelo outro em seus íntimos.).

porque sobre ela nada resta a dizer, porque já é em si o resto. Não há nem consenso se sobreviver é bom ou ruim, se é motivo de orgulho ou vergonha, afinal, ninguém sabe muito bem como e por que sobreviveu enquanto outro(s) não. E é aí, nessa relação com o outro-morto, que se pode tocar o não-comum do sobrevivente: ele não consegue se alijar dos que morreram, pois se sente em dívida com eles – uma dívida impagável – e, por isso, tenta restituir-lhes a vida perdida, mantendo-os vivos dentro de si. Movimento incansável que faz com que o morto seja o sobrevivente que o sobrevivente carrega no peito.

É no *corpus* sobrevivente de Auxílio que sobrevivem todos aqueles mortos de *Amuleto*. (!Nossa!).

Mas, “manter vivo e em si é o melhor movimento da fidelidade?” (DERRIDA, 2008, p. 268). Ou a pior das tentações?

Preciso voltar um pouco: Auxílio esteve no limite e não o ultrapassou, portanto, não foi para lá e não está completamente cá: mantém com esses espaços uma estranha relação de distância-proximidade e, para transitar por eles, precisa pagar uma espécie de pedágio. Por quê? Não sei. Provavelmente por causa da ideia de restituição que disse acima. É preciso pagar, mas a taxa aparece em branco no bilhete, e o devedor nunca sabe quanto ou se está de fato diminuindo sua dívida. Na total falta de certeza ou respostas, o sobrevivente, ao atravessar a fronteira, sente-se um intruso, ou um estrangeiro, tentando compreender e se fazer compreendido sobre algo que é da ordem do im-possível.

E, se é um intruso/estrangeiro no mundo da vida, o mesmo se dá no mundo da morte, porque é dentro de si que esse pedágio tem de ser pago. O sobrevivente está exilado num corpo habitado também por um Outro-intruso-estrangeiro e, frente a ele, a estrangeiridade se espelha. Em outras palavras: o sobrevivente e seu outro-morto não podem se comunicar, portanto, estrangeiros são o hóspede e o hospedeiro, que, sentindo-se intruso no mundo exterior, assim também se sente na difícil convivência e alternância hospitalidade-hostilidade realizada dentro de si. Auxílio nunca se sente em

casa, está sempre em movimento, sempre tentando deixar falar seus mortos e, com isso, sempre os calando.¹⁴⁷

Empresto a ideia do intruso de um texto breve no qual Nancy (2006) testemunha sobre a sobrevivência à troca de coração, a partir desse lugar de passagem também próprio da escrita. O intruso ali não era tanto o coração transplantado (que, sendo parte de si, era um ele-mesmo), mas o acontecimento introduzido na vida à força, sem antecipação ou planejamento, sem preparação ou qualquer familiaridade com o contexto. Nancy sente o intruso – pelo seu grau de surpresa, desconhecimento e perturbação da intimidade – como o estrangeiro, cuja representação precisa ser “inventada”, pois resistente tanto à admissão quanto à concepção. É muito bonita essa narrativa porque Nancy (2006, p. 16) fala da sensação física de um vazio aberto no peito, que instala a indistinção entre orgânico, simbólico e imaginário.

A partir disso, vejo na estrangeiridade o lugar da contaminação, ou da pedra sacrificial. Retomo Nancy: indistinção entre orgânico, simbólico e imaginário; e agora eu mesma sobre a tese: contaminação entre autobiografia, dissertação e literatura. Ora, o estrangeiro não é aquele cuja fala está no limite do seu e do idioma do outro, exposta às variações entre o idioma para o outro e do outro para si? E não é preciso abdicar do que quer dizer em favor do que é possível dizer, ou ainda do desejo de uma compreensão total em favor de uma compreensão limitada, ou, muitas vezes, da palavra em favor do silêncio?

Voltando à Auxílio, que abdica da sua verdade. Em *Amuleto*, o sacrifício incide sobre tudo o que verdadeiramente importa: a literatura, a voz, a universidade, a intelectualidade, a juventude, a poesia, o Estado, o conhecimento, o futuro, a crença no poder da poesia e na força do poeta, a esperança no im-possível. O sacrifício incide sobre o amuleto, antes sagrado, profanado ao ser posto sob investigação poética e questionado no aberto de um horizonte de onde não acena uma resposta. Ou seja, o amuleto é despido de sua identidade e não ganha outra: nudez catastrófica que dilui os limites entre o que é e o que pode ser.

¹⁴⁷ Eu devo a uma conversa com Raquel Parrine a observação para o fato de que nos livros de Bolaño, sabemos que os poetas são poetas porque eles assim são denominados, mas eles nunca poetizam textualmente, ou falam de si como poetas. Em *Amuleto* se dá o mesmo: os poetas são poetas porque Auxílio nos diz que são, mas ela nunca coloca a poesia na boca deles.

O sacrifício, então, é trazer o acontecimento à fala. Ruptura. O sacrifício é silenciar o acontecimento na fala. O sacrifício é ser, ao mesmo tempo, vítima e executora do acontecimento.¹⁴⁸ O sacrifício é ter de acontecer sobre o acontecimento.

Eu disse que Auxílio está no lugar da poesia.

Digo ainda: o sobrevivente está no lugar de uma dor.

O lugar da poesia é no fim do poema. Isso Agamben (2002) explica a partir da *versura* que diferencia prosa e poesia. Segundo ele, o último verso, impossível ao *enjambement*, lança o poema num vazio catastrófico, que acarreta “uma perda de identidade tão irreparável”, “uma crise decisiva, uma verdadeira e estrita crise de *vers* na qual está em jogo sua própria consistência”, “uma queda do poema no silêncio”, culminando no “aspecto frequentemente pobre, quase abjeto do fim do poema”. Mas, esse silêncio sem fim comunica a natureza da própria linguagem que pode dizer-se a si mesma na sua im-possibilidade de comunicar. Assim, quando o poema se abisma no final do último verso, a poesia “ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento” acontece. E é neste ponto que o texto de Agamben fica ainda mais interessante – no fim – quando, depois do ponto final, abre um parêntese como a estabelecer uma relação cujo frescor parece vir de um levantar de cabeça, de um encontro com outra voz que lhe sugere nova aproximação. Leia-se:

(Wittgenstein escreveu certa vez que “a filosofia deve-se apenas propriamente poetá-la” [Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten]. Talvez a prosa filosófica, ao fazer-se como se o som e o sentido coincidissem no seu discurso, se arrisque a decair na banalidade, se arrisque portanto a faltar com o pensamento. Quanto à poesia, pode-se dizer, ao contrário, que está ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento. Ou, talvez,

¹⁴⁸ Preciso remeter-me a Viveiros de Castro (2008, p. 19) que foi com quem consegui entender essa posição limítrofe executor-vítima do sacrifício, cuja elaboração ele faz a partir da proposta do xamanismo transversal e da figura do xamã horizontal, que é “*ao mesmo tempo* o oficiante e o veículo do sacrifício. É nele que se realiza o ‘déficit de contiguidade’ — o vácuo criado pela separação entre corpo e alma” porque é ele que faz a passagem, faz-se vítima, como uma espécie de “morto antecipado”, ou ainda, “futura comida” das divindades canibais. No canibalismo, Viveiros de Castro encontra uma “redução ainda mais dramática do esquema sacrificial, onde não só o sacrificador-executor se identifica com a vítima (luto, morte simbólica, interdito de manducação do inimigo), como o sacrificante, isto é, o grupo dos devoradores, coincide com o destinatário do sacrifício. Ao mesmo tempo, em uma torsão característica, o esquema se desdobra, e o grupo de onde provém o inimigo, obrigado à vingança ritual, torna-se, por um lado, uma espécie de co-sacrificante, aquele que “oferece” a vítima, e, por outro lado, define-se como um destinatário futuro, o titular da vingança guerreira que fatalmente exercerá contra o grupo dos devoradores atuais”.

parafraseando Wittgenstein, que “a poesia deve-se apenas propriamente filosofá-la”). (AGAMBEN, 2002, p. 149)¹⁴⁹

O que me interessa neste pequeno parêntese, sopro de uma ideia, é compreender o sentimento que me acompanha nesta tese: o medo de cair na banalidade por tocar coisas, para mim tão complexas no nível sensorial, porém, aparentemente simples quando colocadas nos moldes da razão. Mas, além disso, interesse-me pela sugestão de que a poesia não pode ser poetizada, pois reclama o pensamento filosófico. Sendo assim, ela vem depois do poema e antes da prosa, num lugar mudo.

(E isso é revelador: a poesia, sendo-se gênero, não cede à lei do gênero, e, nesse sentido, pode bem ser ela o elemento insubmisso de contaminação, de impureza que instiga à formulação de leis de pureza para os demais gêneros. Será?).

A poesia seria a mudez que não pode comunicar. A comunicação só acontece no poema e na prosa, continuamente assombrados pela espectralidade da poesia que fica pulsando dolorosamente um grito mudo que não abandona o peito. O lugar da poesia, portanto, é o lugar de uma dor.

A poesia sobrevive na dor.

O sobrevivente está no lugar de uma dor.

E que dor pode ser mais dolorida do que uma ferida dupla? É como Derrida (2001c, p. 115) definirá o poema: “ferida áfona” que vem do outro, machucado e destinado a machucar. Tentando materializar o encantamento da poesia, Derrida pede que se renuncie ao saber, para ver: o poema é um ouriço atravessando a estrada, exposto ao acidente que, para se proteger e se defender do perigo, enrola-se sobre si mesmo, e, cego, expõe-se ainda mais à vinda do acontecimento, inclusive o de sua própria morte.

A poesia, portanto, seria o acontecimento im-possível que acompanha o ouriço e que, ao final, é ele mesmo. União absoluta entre o acontecimento e o ser que

¹⁴⁹ A estrutura proposta por Agamben lembra o “double bind”, ou seja, o cruzamento entre duas situações que parecem se excluir tornando impossível decidir com clareza. Essa estrutura dissimétrica em Derrida pode ser descrita como “uma situação psicológica difícil em que o indivíduo recebe de uma única fonte mensagens conflitantes entre si, não permitindo a formulação de uma resposta apropriada; em sentido amplo trata-se de um dilema.” (NASCIMENTO, 2001, p. 99).

ele/nele acontece, tudo o mais que isso não seja é prosa, daí a impossibilidade de tradução sem traição:

Eu sou um *ditado*, profere a poesia, decore-me, recopie-me, vele-me e guarde-me, olhe-me, ditada, sob os olhos: trilha sonora, *wake*, traço de luz, fotografia da festa em luto. [...] Coma, beba, engula minha letra, porte-a, transporte-a em você como a lei de uma escritura tornada seu corpo: *a escritura em si*.” (DERRIDA, 2001c, p. 113-114, grifo do autor).

E, ao que é ditado, só me resta cumpri-lo dito no meu infinito dizer, decorado:

[...] proteger do esquecimento esta coisa que ao mesmo tempo se expõe à morte e se protege – em uma palavra, o porte, a retração do ouriço, como na estrada um animal enrolado em bola. Gostaríamos de pegá-lo nas mãos, aprendê-lo e compreendê-lo, guardá-lo para nós, junto de nós. [...] Assim surge em você o sonho de decorar. De deixar-se atravessar o coração pelo ditado. De uma só vez e isso é o impossível, isso é a experiência poemática. (Idem, p. 114)

O desejo de decorar ensina (ou inventa) o coração a quem ainda não o conhecia, dirá Derrida, associando o poema ao “aprender de cor” (em inglês, ainda mais evidente: “*learn by heart*”). Aprendizado que, para além da liberdade de um saber sobre o interiorizado, entrega-se à exterioridade performativa aprisionada na memória como oração ou mecânica, selando o sentido e a letra, ou seja, fundindo dois elementos em um ritmo. Eu só não diria, como Derrida, que haja nesta exterioridade algo de “menos arriscado”, mas que o risco se camufla nesta dupla existência cega: coração que se infiltra no coração, como adorno (ou disfarce, termos que se ligam a outra acepção para decoração). Coração que se infiltra no coração: aprendido de cor, apreendido de cor, mas também, decorando, adornando, disfarçando e alterando sua forma. Coração que se infiltra no coração: ensinando-o.

O que resta falar se não o silêncio daqueles que venho tentando manter vivos no meu dizer que se estende infinitamente?

Talvez, melhor do que escrever, seria cumprir a ordem: “decore-me, recopie-me, vele-me e guarde-me, olhe-me, ditada, sob os olhos” desenhando três imagens sobrepostas: ouriço-poema, ouriço-acontecimento, ouriço-sobrevivente. Exposto ao mundo, mas sozinho porque impossível aproximar-se dele assim com os signos afiados voltados para o exterior. Ele aguarda uma vinda totalmente sem garantia, porque

retorno impossível do que já veio e se perdeu na surpresa do próprio vir do acontecimento. E, assim, todas as minhas tentativas de reconstrução abismam-se na poesia, agora decorada – e, porque decorada, cega – e entalhada na carne, doendo no coração¹⁵⁰: pequeno e frágil ouriço-sobrevivente-do-sobrevivente, invisível aos olhos, mas cuja mudez é grito doloroso de silêncio.¹⁵¹

É no lugar dessa dor que Auxílio está. Sempre em posição de combate. Alerta, combatendo a dor e, assim, infringindo-se mais dor ainda. Com-batente, Auxílio combate o ouriço, ouriçando-se, mas não para matá-lo: para defendê-lo da morte.¹⁵²

Portanto, Auxílio *ouvê* os sobreviventes, devolvidos à condição inaugural e muda do animal¹⁵³ ouriço inteiramente outro que a habita e que tenta restituir junto à

¹⁵⁰ Ainda sobre a morte de Barthes em Derrida (2008, p. 275): “Essa singularidade penetrada me alcança de um golpe, me fere ou me assassina e, em princípio, parece olhar diretamente para mim. Está em sua definição aquilo que se dirigia a mim. A mim se dirige a singularidade absoluta do outro, o Referente cuja imagem própria eu não posso suspender mesmo quando sua “presença” se oculta para sempre (razão pela qual a palavra “Referente” podia incomodar, se o contexto não a modificara), quando ele se encontra fundido já, enquanto passado. A mim, se encaminha também a solidão que desfaz a trama do mesmo, as redes ou os ardis da economia. Porém, é sempre a singularidade do outro, lugar que incide em mim sem dirigir-se a mim, sem que esteja presente em mim e o outro possa ser eu; eu antes de ter sido ou, tendo sido, eu morto agora, no futuro anterior ou no passado anterior da fotografia”.

¹⁵¹ Tão bonito no dizer de Derrida (2001c, p. 115), sobretudo pela aparição da 2ª. Pessoa como invocação ou chamamento: “De agora em diante, você chamará poema uma certa paixão da marca singular, da assinatura que repete sua dispersão, a cada vez, além do *logos*, ahumana, dificilmente doméstica, nem mesmo reapropriável na família do sujeito: um animal convertido, enrolado em bola, voltado para o outro e para si, uma coisa em suma, modesta, discreta, próxima da terra, a humildade a que você dá um *sobrenome*, transportando-se com isso ao nome para além do nome, um ouriço catacrético, todas as flechas para fora, quando esse cego sem idade ouve mas não vê a morte vir.”.

¹⁵² E, dito isso, lembro-me de outro animal: o porco-espinho de Schopenhauer que, no inverno, se junta aos seus para se esquentarem, apesar da dor que os magoa. E agora noto que, de uma linha para outra, este texto se transformou num jardim zoológico cheio de exemplos de bichos quando eu não tenho, nem nunca tive, simpatia alguma para com eles, que me são totalmente estranhos.

¹⁵³ Em *O animal que logo sou* (2002b), que poderia ser traduzido como *O animal que logo sigo*, Derrida parte da pergunta “o que é o animal?” para pensar o animal e toda sua realidade não-interpretativa como o outro que não pode ser capturado num conceito. Para ele, a nudez, que no animal é da ordem do ser, no homem é um estar que esconde sua natureza e não permite que o animal o veja, com isso possibilitando formas de adestramento e dominação sobre os animais. É interessante confrontar o texto de Derrida com os estudos de Viveiros de Castro (2004, p. 250) sobre o contexto do encontro sobrenatural entre os ameríndios: ele ocorre “na floresta, entre um humano — sempre sozinho — e um ser que, visto primeiramente como um mero animal ou uma pessoa, revela-se como um espírito ou um morto, e fala com o homem”. Ele menciona que esses encontros “costumam ser letais para o interlocutor, que, subjugado pela subjetividade não-humana, passa para o lado dela, transformando-se em um ser da mesma espécie que o locutor: morto, espírito ou animal. Quem responde a um tu dito por um não-humano aceita a condição de ser sua ‘segunda pessoa’, e ao assumir por sua vez a posição de eu já o fará como um não-humano. (Apenas os xamãs, pessoas multinaturais por definição e ofício, são capazes de transitar entre as perspectivas, tuteando e sendo tuteados pelas agências extra-humanas sem perder sua própria condição de sujeito.) A forma canônica desses encontros sobrenaturais consiste, então, na intuição súbita de que o outro é ‘humano’, entenda-se, que ele é o humano, o que

tentativa de reconstruir o acontecimento na fala. Mas, mesmo se conseguisse dizê-lo plenamente, Auxílio ainda só poderia dizer por si e não pelos outros sobreviventes d'ela, cujas vozes nunca mais poderão ser ouvidas. Só ela pode falar *por* eles¹⁵⁴, mas essa é uma responsabilidade que também não pode assumir, pois, se o acontecimento não é o mesmo para todos, ela estaria incorrendo no erro de deslegitimar uma fala impossível atirando-os numa condição de subalternidade da qual nunca mais eles estariam livres.¹⁵⁵

Então só lhe resta calar por eles.¹⁵⁶

Sacrificar a sua história, a sua verdade, a última palavra, é o sacrifício do exílio voluntário no silêncio da poesia. Abdicar da voz, portanto, é deixar o outro falar. Não o outro impossível, mas, quem sabe?, o outro do outro – os outros dos outros. Deixando que falem, talvez em alguma voz diluída ressoe a palavra impossível de quem já não pode dizer. Talvez, no outro, a possibilidade de restituição de uma fala necessária: o perdão impossível que nunca poderá ser ouvido.

desumaniza e aliena automaticamente o interlocutor, transformando-o em presa – em animal. E este, enfim, seria o verdadeiro significado da inquietação ameríndia sobre o que se esconde sob as aparências. As aparências enganam porque nunca se pode estar certo sobre qual é o ponto de vista dominante, isto é, que mundo está em vigor quando se interage com outrem. Tudo é perigoso; sobretudo quando tudo é gente, e nós talvez não sejamos.”. O que me interessa, particularmente, é que se um dos dois deixar se capturar pela armadilha de transformar a diferença em igualdade, eliminando a alteridade radical, o encontro pode ser fatal. É preciso não assumir o específico do outro para não ser engolido por ele. (!Nossa!)

¹⁵⁴ Suely Rolnik (2010, p. 15) cita Cunha e Viveiros de Castro sobre os rituais de sacrifício entre os indígenas: “após ter matado o inimigo, o executor mudava de nome e era marcado por escarificações em seu corpo durante um prolongado e rigoroso resguardo”. Quanto mais nomes o executor portava, entalhado na carne, mais era prestigiado pela tribo, no entanto, isso provocava “imprevisíveis devires da subjetividade”, pois, a cada confronto, um inimigo era in-corporado, inscrevendo-se na memória do corpo. Lendo isso, penso nas vozes da loucura que constituem o discurso da narradora. Mas penso em outras coisas também.

¹⁵⁵ Seria um subalterno que não só não pode falar como perdeu, para sempre, o direito a desdizer-se. Encontramos uma reflexão belíssima em Derrida (2008, p. 274) no texto escrito dedicado à (morte de) Barthes, a respeito da elegia e do perigo de nela passar ao falar de si ao invés de falar o outro, mais ainda, de falar pelo outro morto acreditando que ele vive em si (o que seria uma forma de falar de si de outra maneira). Ele afirma que “certo mimetismo é um dever (acolhê-lo, identificar-se com ele para lhe deixar a palavra, e fazê-lo presente e representá-lo com fidelidade) e, na pior das tentações, a mais indecente, a mais mortífera, o dom e a suspensão do dom, tratar de escolher.”.

¹⁵⁶ “Ainda não sei por que preciso deixar como fragmentos estes pensamentos dedicados a Roland Barthes, e pouco importa no fundo que possa torná-lo compreensível, até porque me obstino, mais do que na ruptura, no não acabamento. O não acabamento marcado, a interrupção pontuada, porém aberta, carente até da aresta autoritária de um aforismo. Pequenos cascalhos surgidos durante a meditação, um de cada vez, na margem de um nome como promessa de um retorno.”. (DERRIDA, 2008, p. 266).

Sobre o silêncio. Ou o que diz o vazio.

Conclusão ou Ponto de Fuga.

Então tomei coragem e perguntei pra Reposta. Perguntei assim, na lata, sem volteios. E ela, a resposta, sempre tão firme, tão segura... balançou, sabe? Vacilou, gaguejou e se calou. Não sei explicar o que aconteceu naquela hora, porque nunca tinha visto ela assim e isso me deixou tão confusa, tão assustada... Pela primeira vez, ao invés de medo, de respeito, senti muita pena dela... Uma pena enorme. E eu que sempre mantive a cabeça baixa diante dela, levantei os olhos. Não olhos de enfrentamento... Não, porque era meu coração que pulsava nas pupilas dilatadas e, agora, eu sentia uma ternura imensa por aquela Resposta frágil, perdida e calada. Naquele momento, talvez o momento mais importante da minha vida, a minha pergunta já não fazia o menor sentido. Então minha pergunta também se calou. Não sei nada, nunca soube afinal... Mas acho que só o silêncio poderia preencher os vazios de uma Resposta sem resposta e de uma Pergunta sem pergunta.

Há cinco anos, fiz uma cirurgia de miopia. Não pude aproveitar mais do que duas semanas antes do acontecimento me cegar. Hoje, junto com a visão ainda parcial, a miopia voltou. Estou vendo um pouco mais e um pouco menos do que antes. Mas isso importa para a tese? Para mim, sim, porque me ensina que nunca consegui e nem conseguirei enxergar plenamente o que vejo. Esta tese é sobre o que importa. Ou sobre o que precisa importar.

Quando o texto passou pela revisão, a corretora o considerou autodepreciativo. Incomodava-a minhas referências às lacunas, às dificuldades, à insistência no não-saber, e por isso questionava às margens: “o que você quer? se defender, humilhar, fragilizar ou proteger?”. Noutra leitura, um amigo também foi resistente à “exposição desnecessária”, cuja impressão oscilava entre desejo de piedade e prepotência. Tentei explicar-lhes que tudo poderia ser dito de outro modo, mas quando disseram “então faça”, respondi “não quero”.

Agora posso responder-lhes com vagar porque, mais do que querer dizer assim, esse *assim* escrito é obrigativo e necessário. *Assim* é um modo de resgatar a importância da tese para mim, mais ainda, de reconhecer-me nela. *Assim* é uma tentativa de mostrar *a mim* quem e o que sou eu nos vãos do que se escreve, como se, ao me olhar pela fina fresta da escritura, pudesse segurar um pouco dessa que me

escorre pelos dedos. *Assim* é a possibilidade de um lugar para o encontro, porque o acontecimento é capaz de fluidificar, destruir, anular, desenraizar, desreferenciar e transformar completamente seu suporte. Tudo é afetado pelo acontecimento e, mais do que tudo, o eu que se estilhaça perdendo-se em/de si.

Possivelmente esta tese não seja diferente de outras que incorporam experiências autobiográficas na escritura, configurando-se como uma pauta na qual se lê diferentes linhas melódicas ao mesmo tempo. É natural que seja, no entanto, imaginar que fazia algo diferente, ajudava-me a delinear meus contornos. Essa é minha explicação para a obsessiva tentativa de reconstrução do eu elaborada junto ao movimento de escrita e leitura, nunca de olhos cabisbaixos, mas sustentado no frente a frente comigo mesma. Diálogo terapêutico? Talvez. Mas quando não é? E o que não é, vale a pena? A quem? Não gostaria de parecer presunçosa por fazer tantas perguntas: faço-as a mim e calo-me sem resposta.

Desde o início, busquei um posicionamento diante das questões desta pesquisa, colocando-me diante de conflitos que são meus, mas também de Outros; tentando investigar os dilemas que são meus, mas também de Outros; buscando uma autoavaliação rigorosa de mim mesma e do processo. Guiava-me o imperativo da resposta e, para além dele, o imperativo das perguntas que a mim nunca foram feitas. A tese não foi escrita assim para resolver o acontecimento autobiográfico ou para expô-lo, mas porque o acontecimento se fez, porque o acontecimento aconteceu-me. Diferença crucial para entender a construção, sempre em desmoronamento, de um lugar desde onde o eu atuasse na escrita, tentando a todo o custo reconstruir uma identidade, ainda que móvel e provisória, dentro da precariedade estrutural corroída pela fluidificação de um pensamento em busca da liberdade.

Então, chega-me como um aroma a palavra *liberdade*: essa mesma sempre a alguns passos atrás ou à minha frente. E me recordo de uma conversa com meu Orientador, na qual concordávamos que o que nesta tese se escreve como literatura não representa necessariamente uma fuga da responsabilidade. Claro que não, afinal era óbvio que o literário era um modo da escrita, especialmente a autobiográfica. Mas aí, deixei a sala dele e na USP há muitas árvores. E a persistência das árvores que, embora pareça, não é nada óbvia, obrigou-me a repensar minha certeza. Talvez sim, talvez a linha da literatura inscrita aqui seja mesmo um ponto de fuga. Não no sentido

de uma “fuga fraca”, recusa ou esquivada amedrontada, mas de contraforte. E isso não me pareceu má ideia também: a literatura como ponto de fuga. Mas fugir de onde e para onde? Fugir da verdade? Fugir para a verdade? De repente, nenhuma ideia parece-me mais afinada com a de liberdade do que a de fuga. Foge-se justamente para ser livre. E, às vezes, o que nos aprisiona é o que nos liberta; outras, o que nos liberta, aprisiona. A verdade está neste duplo lugar de liberdade e prisão. Então sim, há neste texto infinitos pontos de fuga, alguns visíveis, outros invisíveis mesmo a mim, construídos no subterrâneo dessas imagens conceituais.

Mas, quanto a esta conclusão, gostaria que não fosse um ponto de fuga. Ao contrário do que se condicionou dizer nas conclusões acadêmicas sobre a inconclusibilidade do fim, o que mais queria é concluir plenamente este texto e colocar o ponto final nisto tudo que é e que gravita em torno disto. Queria que essas angústias acabassem aqui, mesmo que essa fala traia a ideia de infinito que defendi até agora.

Sei que posso concluir apresentando alguns resultados, muito embora o que posso chamar de resultado seja alguns parágrafos mais ou menos estruturados sobre os temas que tratei ao longo do texto, pois todo o restante é um composto oscilante de desvios e fluídos que, mais do que tudo, tenta reconstruir o desejo pela própria tese. Porque se isso ainda não ficou claro, tenho de repetir: essa tese empenha-se em reelaborar o desejo, ameaçado pelo sentido único e totalizante do acontecimento que anula qualquer coisa que esteja fora dele. Ou seja, tenta reconstruir o desejo por algo que já não importa. Em outras palavras: esta tese é a tentativa (des-esperada e desesperadora) de recriar o desejo de viver quando o acontecimento obriga à sobrevivência. Esta tese, linha a linha, questiona a sobrevivência. E, linha a linha, procura conviver de modo menos hostil e mais hospitaleiro com ela. Esta tese fala das sobrevivências mínimas que se fazem no âmbito individual e se apagam no grosso da vida. E de catástrofes pessoais que nem-são-assim-tão-catastróficas aos olhos do mundo, deslocando-as do seu ambiente mais propício – os livros de autoajuda, talvez – para o âmbito acadêmico. Esta tese fala do que não se fala na universidade. Fala do que não se comenta com os colegas, com o orientador, com os alunos. Esta tese são palavras que gravitam em torno de um silêncio, que se estende pelos corredores vazios. Esta tese é elaborada na dor.

Esta tese é um ponto de fuga.

E, agora, caio num buraco do tempo. Ouço a banca de qualificação questionando a ausência do capítulo sobre a crítica de Roberto Bolaño e Sérgio Sant’Anna. Preciso explicar e tenho algumas versões para isso. Todas verdadeiras. Começo com a mais fácil de explicar: o sacrifício. Sempre sacrificamos algo quando fazemos escolhas. Sacrifiquei a crítica quando escolhi mergulhar na teoria e no tratamento que ela dava a determinados temas. Sacrifiquei o interesse da crítica, quando escolhi pelo que me interessava. Sacrifiquei o olhar da crítica quando optei pela minha cegueira. Sacrifiquei o saber constituído pelo não saber que me permitiu inventar. De modo algum, isso significa desrespeito, ao contrário, a crítica merecia de mim o mesmo tratamento que dispensei ao que me importa. Afinal, eu sou uma crítica. Embora, uma crítica que teve de reconstruir o desejo perdido por esse lugar. Talvez, agora, pudesse me dedicar a ela, antes não.

Há também duas outras versões. Para a menos estranha, recorro a uma cena do filme *Hanna Arendt* (2012) quando ela pede a Heidegger que a ensine a pensar e ele responde: “pensar é algo que só se aprende sozinho”. Em dado momento, ainda na primeira parte da tese, tudo o que eu pensava deixou de fazer sentido, tudo em que ainda acreditava desmoronou, inclusive e especialmente a literatura. A sensação era a de, de repente, ter desaprendido tudo o que sabia, ou que esse antigo saber havia se diluído num barulho interior, num composto ensurdecido de vozes que nada diziam. Então tive de reaprender a pensar, recolhendo-me num diálogo intimista com um número reduzido de autores. A crítica somava-se ao barulho que eu não estava disposta a ouvir.

Mas não era só o barulho que a crítica representava. Esta é a minha versão final: a mais absurda e até aqui inconfessa. A crítica analítica, diferente do pensamento filosófico, lembrava-me um *corpus* estilhaçado, ideias aos pedaços, fragmentos de discursos cortados e depois colados, espantinho sem vida deitado na solidão da página em branco. Ridícula seria tal versão, se não fosse tão verdadeira e não houvesse outras para me desviar dela. Versão primeira, fantasmática e anterior à razão, a crítica obrigava-me a olhar para aqueles pedaços que não me pertenciam.

Pausa.

Não pensei que conseguiria reconstituir esse corpo de pensamento. Refiro-me ao resumo que conclue esta tese e que está virtualmente presente na pausa acima. Optei por deixar a reconstituição para o final e trazer esses pensamentos conclusivos aqui para o antes do fim. E é interessante porque a minha visão desse resumo – que ainda não se deu a ler para o leitor – aparentemente uniforme, sem as fraturas e com as peças encaixadas, causa-me uma sensação estranha. Pensei que seria o contrário, porque enquanto o escrevia nutria uma esperança de liberdade, mas, depois de escrito, senti-me incomodada e emparedada numa cadeia pensamental, na qual tudo parece fazer sentido, quando a coisa toda não é bem assim.

Talvez por isso, eu tenha voltado aqui para o meio, para falar um pouco a esmo, só mais um pouco, para o som dessa voz apagar a impressão de planejamento que os últimos parágrafos ainda por vir ficcionalizaram, falar ao modo do acontecimento da escrita que foi se escrevendo segundo o barulho que se apresentava no peito. Sérgio Sant’Anna e Roberto Bolaño são grandes. *Amuleto* e *Um crime delicado* são grandes livros. Mas não são maiores do que a vida. Grande é a singularidade irreduzível do acontecimento da vida. De qualquer vida. Da vida qualquer.

Insisto no termo “vida qualquer” porque é assim que gostaria de ter analisado Auxílio e Antônio Martins, como seres *qualquer* acometidos pelo acontecimento que fez deles sobreviventes. Porque não estou certa se ficou claro que trato ambos como sobreviventes. Talvez tenha me detido mais em Auxílio neste aspecto, mas a sobrevivência de Antônio Martins à sua tragédia particular mereceria meu olhar mais atento. Trata-se de uma sobrevivência mínima que passa despercebida no universo das grandes catástrofes. Mesmo com Auxílio, minha intenção era deslocar o olhar do evento histórico e centrá-lo na individualidade solapada pela sobrevivência. Não sei se consegui.

Tentei fazer o mínimo de referência à Auschwitz, origem dos estudos sobre sobrevivência, justamente para que esses narradores não ocupassem um lugar diferente ao de qualquer um de nós. Ainda é uma sensação que não sei bem explicar, um incômodo por ter de partir dessa grande catástrofe para falar do sobrevivente, pois sinto que isso mais nos afasta do que nos aproxima da experiência. Parecemos distantes e imunes ao mal. Se o nosso momento não permite tom épico, é inegável

que o temos usado no seu avesso: fala-se do fracasso, da fragilidade extrema, da “vida nua”. Mas, e a vida comum? Essa vida tão mínima perto das polaridades construídas pelo sucesso do herói e o fracasso da vítima?

Porque há a vida mínima, é a mínima responsabilidade que se faz imperativa. Parece mais difícil refletir sobre isso, porque se vê, nos grandes eventos, uma linha bem demarcada entre as posições de vítima e culpado, facilitando o posicionamento e diminuindo os riscos daquele que se dispõe a pensar. Isso me ocorreu quando assisti ao filme *Hanna Arendt* (2012) e a revolta dos judeus com a hipótese de terem alguma culpa naquilo que os vitimizaram. Pareceu-me que perder o lugar de vítima era assustador porque os lançava no desreconhecimento, ou no único reconhecimento possível depois da total desidentificação. (Preciso pensar mais sobre isso futuramente).

Na vida mínima, a fronteira entre vítima e culpado é muito tênue, o que a torna exilada no não reconhecimento perpétuo, camuflado pela máscara das máscaras, ou seja, a máscara de indivíduo, transparência homogênea na coletividade em dissolução. Sob o impacto do acontecimento, a vida mínima sente o desamparo da necessidade de se reconhecer por detrás da máscara colada ao rosto, a qual o Outro não se dirige, o Outro não pergunta, nem espera a resposta. O Outro da vida mínima está sempre tentando apagar ou fazer parecer que o acontecimento não é assim um acontecimento, com a explicação de que todas as vidas mínimas passam por algo semelhante. De que todas as vidas mínimas são iguais.

Em alguma medida, isso explica a ascensão das narrativas da vida, ou seja, as narrativas sobre as experiências de personalidades públicas na “vida real”, estimulando um pensamento sobre o que se perde e o que se ganha quando a experiência é exposta. Talvez seja o momento de respondermos ao texto de Walter Benjamin sobre o fim da experiência, com outro sobre a necessidade de seu renascimento, contando o que não se conta, reconstruindo-a lá onde ela falta: no acontecimento. Aprender a experiência quando ela se retira. Mesmo que um átimo, pó, vapor, aroma de experiência, como nos *happenings*, nas *performances*, nas novas artes do instante.

Na verdade, todas as perguntas que fiz a essa tese foram perguntas que ninguém fez a mim. Nem minha mãe. Eu até as vislumbrava nos olhares, sentia o

cheiro delas quando me tocavam, mas havia algo que as tornava impronunciáveis. Acho que certo respeito irresponsável. Medo de ferir a quem já “feriu-se”, reflexivo importante para compreender a identidade bifronte da vítima-culpada. Mas, não sei, isso eu só pensei agora, no momento em que esta tese se abisma, ao final do que ainda não veio.

E talvez que tudo isso se relacione com esse meu empenho, obsessão (?), com relação ao nome. Dizer o nome, escrever o nome, firmar o nome, fazer com que o nome da vida mínima encontre um lugar no papel. Porque a vida mínima não tem lugar: oscila entre vítima, culpada, número de RG, CPF, número de processo. É imperativo que haja um lugar para ela, um lugar de Geruza, por exemplo. Enfim, eu já vou finalizar porque isso tudo já tem quase cinco anos.

Reconstituição

Junto, então, os pedaços desse *corpus* de pensamentos: meus pedaços. Tento apresentá-los seguindo a ordem com que foram aparecendo no texto.

Início pela *Parte I – Derivas*. A proposta inicial acerca da literatura líquida, ou seja, com o dinamismo e mutabilidade do elemento água, mostrou-se válida para a tese, pois permitiu um modo de ler as obras transbordando seus aspectos temáticos e estruturais, e propiciando a penetração de novos fluxos vindos da filosofia, que, aos poucos, forçaram resíduos da experiência autobiográfica e fluíram em direção à escrita literária. Na natureza informe de diferentes *corpus* que se imiscuíam, os conceitos e definições passaram a ser também móveis, ora se solidificando, ora se diluindo, ora se contaminando, incorporando a tensão da indecidibilidade característica do pensamento úmido de Derrida.

Esclareço que nunca houve intenção de aplicar conceitos filosóficos às obras, antes elas deram-me o presente de suas possibilidades filosóficas, ou seja, possibilidades de serem pensadas filosoficamente. Creio que isso se deve à leitura da narrativa como espaço de fluxos e do narrador como o agente de discursos flutuantes em constante deriva, incapturável devido à criticidade e labilidade desarticuladora das definições fechadas, possibilitando analisar a cena discursiva tanto pela via da

resistência quanto da dominação. Isso é possível num discurso narrativo fruto da violência – física ou subjetiva – no qual a liquidez incide como um estado de coisas em torno do narrador, e, junto à tentativa de diluição, reelabora e protege o trauma, tornando-o vítima e criminoso no gesto violento que o a-cometeu.

O narrador de *Um crime delicado* aproveita essa liquidez para con-fundir realidade e ficção, abdicando da identidade em favor de diferentes posicionalidades, culminando no enfraquecimento do crime representado, violentando, portanto, a própria ideia de crime. Essa consideração fez com que a questão ética passasse a comandar minha leitura, obrigando-me a refletir em que medida o narrador atentava contra a eticidade ao desinvestir-se de responsabilidade diante da cena esteticamente narrada. Coube-me, portanto, pensar se haveria perdão para sua culpa, se não na intimidade onde o perdão é imperdoável, no distanciamento do terceiro na esfera pública. Para isso, desloquei o ponto de vista de dentro para fora, ou seja, da narrativa para a capa do livro que, visualmente, reconstitui o crime. Desde fora, a lógica criminal aproximava-se do processo tradutório, no qual a traição à verdade – ou ao segredo – pode ser uma prática positiva e, inclusive, prevista na própria estrutura.¹⁵⁷ Inconformada por ter absolvido o narrador, tentei compreender o processo, inquirindo o perfil fantasmático autoral, que o levou à prática da violência, a partir do trauma gerado pela repressão, fisicamente incorporada e repetida.

Minha leitura de *Amuleto* mostrou a liquidez como a possibilidade de diluição da voz da personagem nas diferentes vozes dos mortos de Tlatelolco. Aproximando o nome próprio e a ideia de rosto no papel, refleti sobre a dissolução desse rosto/nome como elaboração do luto referenciando-me, também, ao espectro autoral sugerido na obra. Acompanhei a solidificação da narradora volátil Auxilio e sua paulatina diluição em chamamento que se lança ao infinito da promessa messiânica do ser que vem. Junto a isso, questioneei em que medida a dissolução da vítima nas vítimas de um crime

¹⁵⁷ Relato uma situação interessante que ocorreu ainda nesta semana, quando fui buscar no site da USP as normas para formatação da tese. Durante meus anos de estudo, sempre que precisei entregar trabalhos finais tive problema porque ninguém sabia ao certo quais eram as regras de formatação. Certa de que na USP isso não aconteceria, deparo-me com a seguinte informação no site: usar letra arial, times, verdana *ou* outra que seja legível; espaçamento 1,5 *ou* 2. Perguntei no departamento e, como não tinham certeza, mandaram-me para o departamento de teses. Surpresa: eles também não tinham certeza, então me mandaram procurar na última versão da ABNT, perguntei qual era e a mocinha confessou: eu não sei, quando a gente precisa, a gente coloca no google. Enfim, são regras institucionais que já nasceram para serem quebradas institucionalmente e que comprovam que é importante que haja algo de arbitrário, ou de vago, ou de impreciso, para que a lei exerça sua força.

coletivo elaborava uma violência arquivada, apagando os registros criminais e protegendo a estrutura de poder. Inconformada por ter condenado Auxílio, passei à perseguição da memória, travestida de loucura, inscrita numa performance assombrada pelo trauma do 1968, além de outros indícios de tortura ligadas ao evento traumático. Conclui que, diante da impossibilidade de dizer o trauma, Auxílio também não permitia que o arquivo fosse destruído, resistindo à estrutura de poder que o quer eliminado.

Feitas as análises individuais, esbocei uma comparação levando em conta as diferenças entre as vozes masculina e feminina, os lugares desde onde as vozes se ouviam, a proximidade e o distanciamento com as imagens autorais, a relação entre público e privado, na tentativa desesperada de entender e resolver (!) os conflitos que minha leitura líquida havia provocado. Queria definir qual das obras rompia com os limites entre a ficção e a vida real e qual levantava fronteiras mais nítidas, para, de algum modo, entender como a literatura respondia ao estado de liquidez do nosso tempo. Essa busca vinha do desejo de que a literatura tivesse algo a ensinar ao mundo, que a literatura pudesse mudar, se não o mundo, as pessoas. Que a literatura pudesse fazer alguma coisa por mim. Responder para mim. Responder por mim. Mas nada. A configuração ensaística desses relatos deixava os textos ainda mais fugidios e a banca de qualificação foi marcada. Então, ao final dessa primeira parte, só pude prometer continuar naquela análise e estudar a crítica. Não cumpri a promessa. Antes disso, naufraguei.

Talvez pudesse ter terminado a tese na primeira parte, mas, depois de um ano, o imperativo de resposta obrigou-me à tese, apesar do desejo pela escrita ter se extinguido. É sobre a extinção do desejo concomitante à estranha necessidade de falar que o capítulo 3 se escreveu. Um capítulo que, ouriçado e perdido, precisou voltar-se para si mesmo e refletir sobre a natureza pornográfica do segredo que o assombrava, compensando o irrevelável com a revelação de todas as fragilidades e precariedades sobre as quais se forjava uma ideia de tese, mas uma ideia de tese que, sobretudo, era minha: a de um percurso processual com a garantia de uma resposta. É um texto limiar fim-início, que, acima de tudo, coloca-se como um dizer ininterrupto que se apegava à tese, por não ter mais nada a que se apegar. Desde aí uma meta escritura como modo

de revisão do que havia sido dito, reenviando o dito ao infinitivo do dizer, assumindo a descrença, o desinteresse, mas – e eu não tinha consciência disso naquele momento – tentando recuperar o rosto borrado do escrevente. Esse capítulo é um pedido de perdão. Um pedido de perdão a todo o *corpus* referido, implícita e explicitamente, nesta pesquisa. Nesse capítulo, propus uma aporia da profundidade, cujo mais fundo só poderia ser raso, marcando o início da busca por uma verdade im-possível, potencialmente presente na linguagem performativa do eu-amo-você, ou do o-outro-importa, pois a ele a linguagem se dirige. Uma fala, portanto, próxima às falas religiosa e amorosa, com a energia de uma presença capaz de superar a fragilidade do sentido sempre prestes a se rasurar na busca pela compreensão totalizante, que pode, inclusive, culminar na sua implosão. Considerei se só o discurso da presença aproximar-se-ia da ética levinasiana da diferença e, nesse sentido, questioneei a possibilidade de uma escritura acadêmica em que a presença importasse tanto quanto o conteúdo. Essa questão precisou ser endereçada à forma do gênero tese, pois, à medida que se ganha liberdade para a expressão do rosto, no movimento de construção e desconstrução do gênero, a máscara da instituição corre o risco de desmanchar-se.

Confesso que estava completamente perdida, não sabia por que escrevia aquilo, mas meu Orientador estava disposto a me ouvir e era uma necessidade física, tanto quanto chorar por exemplo. Então escrevi as introduções que antecedem esse capítulo a fim de entender o estado em que a pesquisa se encontrava, aceitando, de uma vez por todas, a fluidificação da proposta inicial, da estrutura prevista e, em alguma medida, da própria tese que, junto com esse eu do qual havia me perdido, escorriam pelos dedos no momento mesmo em que se construíam como palavras, frases, parágrafos e sentidos digitalizados sobre a página em branco.

No capítulo 4, quando seguramente decidi continuar a escritura, preocupou-me o compromisso (acerca do projeto posto de lado) assumido diante do papel, ou seja, das várias instâncias que assinaram junto ao meu nome e às quais deveria honrar. Precisei repensar a aparente neutralidade do suporte e suas implicações morais, contratuais e jurídicas, inclusive, punitivas, para, ao final, compreender que o compromisso moral não poderia ser maior que o ético, esse sim responsável pela continuidade da pesquisa: compromisso ético assumido diante do rosto, para o qual

não é necessário assinatura. É aqui que aparece, talvez pela primeira vez, a menção ao acontecimento que vinha desestabilizando a escritura em níveis cada vez mais difíceis de serem camuflados e que explicam a necessidade de um dizer que é mais o de se dirigir ao outro do que a exposição de algo que se cristalize num dito.

Sempre inspirada por Derrida e Lévinas, procurei entender o acontecimento na esfera do coletivo e do individual e em sua relação com a historicidade e o dizer, bem como o imperativo do sim àquilo que, inusitado e imprevisto, cai sobre o ser lembrando-o de sua humanidade lançada ao infinito. Ainda assim, ao imperativo do primeiro sim precisei da hipótese de uma segunda resposta, essa agora da ordem da escolha e do sacrifício. Esse capítulo foi realmente muito difícil, muito. Ele revelou que um acontecimento havia caído sobre a tese e estava acontecendo, anunciando que ela era o sacrifício de si mesma. Estranho enigma dentro da escritura ao qual eu não tinha acesso. Essa repentina cegueira conduziu-me à aproximação da filosofia derridiana e dos estudos de Oliver Sacks quanto à visibilidade, compreendendo a visão mais como efeito da memória do que do sentido óptico, ou seja, o processo memorialístico que se encarrega da ficcionalização do visível.

A complexidade dessas revelações obrigava à conciliação do desejo revivificado de mergulho na cegueira com a elaboração de uma superfície iluminada e hospitaleira para receber o leitor, porque, se o processo de descoberta era meu, havia o compromisso de entregá-lo para o Outro. Imaginei, então, que, deixando o processo à mostra e sendo o mais franca possível quanto às dificuldades e impossibilidades da busca, o leitor perceberia todo meu esforço e disposição em somá-lo ao processo. Por outro lado, prevendo certo espaço de hostilidade na lógica da visita, lancei-me na escritura cega, ou seja, uma escritura que escreve a si própria reconhecendo-se como acontecimento aberto ao infinito e, por isso, à série de acidentes e acasos que poderia ocorrer. Uma escritura, portanto, que teria de contar com a fé como pressuposto de continuidade, materializada nas mãos, espécie de prótese óptica que se abre para pedir, doar, orar, enfim, agradecer, inclusive pelo acontecimento, num pacto sagrado com a escritura: mãos, veículo do dom recebido e do que pode por elas ser doado.

Mas é importante esclarecer que não foi fácil lidar com essas questões que se escreviam e se inscreviam na escritura. Sempre fui muito racional e, talvez aqui, onde o sensível se manifestou com tanta força, precisei ser mais ainda. Muitas vezes fui

surpreendida pelas possibilidades que se apresentavam, como a da fé, por exemplo. Tive de elaborar a fé firmemente apoiada em Derrida como origem de toda relação humana, como primeira promessa de verdade que firma os contratos entre os homens. Porque uma tese cega, refém de um acontecimento, precisa apoiar-se na fé ou ser guiada por ela, para seguir reinventando-se e, conseqüentemente, cumprir com um objetivo seja qual seja ele.

Ao passo que isso se esclarecia, pareceu-me que, na construção de um lugar privilegiado para esse eu que se reinventava, poderia estar me desviando da primazia do Outro. Apeguei-me à imagem do cego que, para pintar a si só pode ver-se como outro, para aceitar que a vítima da cegueira do acontecimento só pode se relacionar consigo mesma ao modo de um encontro às escuras entre dois desconhecidos. Não é a si que o escrevente vê, mas o eu-Outro, vulnerável e frágil, irreconhecível e radicalmente diferente, rendido, vencido, julgado, condenado, culpado, completamente órfão da esperança que um dia lhe deu a literatura. Por esse Outro, que é o outro-eu, o eu precisa se responsabilizar. Com paciência, que é um dos modos da responsabilidade, e esperando o tempo que for preciso àquele que vem. E o que veio foi a literatura, quando eu já não pensava mais nos textos literários.

Esse tempo distante das obras foi fundamental para amadurecer um novo sentido com relação à literatura atravessado pela ética em duas vias: a do abandono e a da expulsão. O retorno do *corpus* literário, quando já o pensava superado, surpreendeu minha leitura e a minha pergunta passou a ser como um *corpus* sobrevive ao terror e ao acontecimento. Questão que se multiplicava em: por que ainda a literatura? Por que a literatura quando nada mais me importa? Por que literatura quando há, por exemplo, a vida lá fora? Então, tentei aproximar o texto literário e o trauma no que esses elementos têm de insuperável, de retorno obsessivo, de busca por compreender, analisar, explicar e, em última instância, idolatrar. Conduziu-me minha experiência obviamente, mas também a dos colegas, orientandos, enfim, ao número infinito de pesquisas que dedicam anos de vida atadas ao *corpus* de estudo. Por isso, propus o afastamento da literatura em favor da vida. Mas, que se entenda que essa proposta está calcada numa situação específica, na qual, em meio ao acontecimento, persiste a estranha paixão que nos leva a colocar a literatura acima de tudo.

No entanto, como sobrevivente o *corpus* agora se apresentava sob uma nova lógica centrada no impacto de um acontecimento - no caso os crimes - narrado sob o efeito da cegueira. Seguindo essa ordem de ideias, cada um dos meus narradores lidava de um jeito com a sobrevivência: Antonio Martins não assumia a cegueira e, por meio da repetição de padrões, reconstruía ficcionalmente a visibilidade cercando o acontecimento no dito; Auxílio, por sua vez, optava pela visualidade sensível incorporada ao discurso, materializando uma visualidade inscrita nos gestos que se lançam ao infinito de um dizer sem garantia alguma.

Percebi estar lidando com tipos de liberdade e aprisionamento no campo do literário, fruto dos diferentes usos da liquidez como fora sugerido na primeira parte da tese. Conforme disse lá, os narradores líquidos usavam o discurso como forma de resistência ou dominação, portanto, a literatura poderia também aprisionar o leitor, prendendo-o na sua elaboração, no jogo da cumplicidade que o captura; como libertá-lo, eliminando possíveis transferências e optando por uma elaboração mais solta do que planejada. A proposta da ética pautada na expulsão ou no abandono do texto é calcada na hipótese de que a literatura não pode ser o outro do leitor, justamente porque, se ela se endereça a qualquer um, não pode responsabilizar-se por nenhum. A literatura só pode oferecer ensaios de responsabilidade, cujo ápice é a responsabilidade de atravessá-la e dirigir-se àquele que está para além dela, por detrás de seu corpo de papel. O outro do leitor tem de estar na vida. A expulsão operada por *Amuleto* e o abandono necessário a *Um crime delicado* fazem parte de uma ética que se abre ao chamamento da vida. Porque é à vida que preciso responder. A vida espera a voz. A literatura da expulsão e do abandono, em última instância, reelabora o ritual da voz.

Volto a dizer que se sustento o dever ético na literatura é porque sinto que a arte se mistura tanto à vida que passamos a acreditar nela e desconfiar da realidade, incorporada agora ao mundo da arte.¹⁵⁸ O risco que denuncio é o de trazermos para

¹⁵⁸ Lembro-me que no início do meu projeto foi esse fragmento da fala de Bauman (1998, p. 158) que disparou o interesse por algo que eu já vinha sentindo: “É a própria realidade que agora necessita da ‘suspensão da descrença’, outrora a prerrogativa da arte, a fim de ser apreendida, encarada e vivida como realidade. A própria realidade é agora ‘arremedo’, embora – exatamente como mal psicossomático – faça o máximo para encobrir os sinais. [...] Resta agora, à obra de ficção, desvendar essa variedade particularmente pós-moderna de ocultamento, colocar em exibição o que a realidade tenta socialmente, e com afincio, esconder – esses mecanismos que retiram da agenda a separação

nossas relações aquilo que é próprio da instituição literária: seu poder de dizer tudo sem ter de responder por nada. E não, não quero moralizar a arte: quero discutir sua imoralidade, sua amoralidade, sua moralidade, ponto em questão qualquer coisa que receba a insígnia de um arquivo artístico. E penso também que se o texto literário se recusa a responder, a responsabilidade recai nas vizinhanças que o cercam. O silêncio que oferece deve ser tomado como espaço de uma provocação para críticos, professores, leitores ensaiarem uma crítica ética. Uma crítica ética, para mim, deveria agir não pela literatura, mas pelo outro por detrás dela, lutar por ele, o que significa, inclusive, destruir a obra, lendo nela apenas o inevitável, reconstruindo o desejo pelo real, aberta ao acaso, prezando cada mínima possibilidade de equívoco, protegendo a contradição, o inominável do nome, e protegendo o Nome do apagamento. Que o inominável seja o limite do dito e o nome-rostro seja o lugar finito de um infinito. E a busca da verdade respeite o segredo.

Gostaria de ter feito isso, ter dito coisas incompreensíveis, mas olhando o meu percurso percebo minha necessidade aterradora de construir sentido, de entender, de explicar, de buscar de modo tão empenhado, que chego a ter a impressão de que tudo o que eu disse sobre vácuos, silêncios e escuros, não passa de ficção. Quem sabe um dia eu possa fazer parte de uma crítica assim. Por enquanto, conforta-me a lembrança de uma ocasião em que, enclausurada no fracasso, disse ao meu Orientador que não era digna de Lévinas. Aí ele me respondeu: “talvez nem Lévinas tenha sido digno de Lévinas”. Lévinas, Derrida e o Outro são presentes que agradecerei eternamente à vida.

Em vários momentos deste percurso, como agora, mergulhei no silêncio. No capítulo 6, mergulhei em lágrimas. Tantas que, de repente, elas também precisaram ser discutidas: que estranho fenômeno era aquele que me acompanhava desde o início da pesquisa, inscrevendo-se na ideia de liquidez, na ideia de expulsão e abandono do *corpus* e do corpo, na ideia de cegueira dado o impedimento da visão que ocorre no

entre verdade e falsidade, tornam a busca de sentido irrelevante, improdutiva e dia a dia menos atraente.” Hoje, continuo concordando com ele, porém já não acredito – como ele sustenta – que é a obra de arte que vai apontar essas fronteiras ou que a verdade faz sua morada na arte. A mim parece que nenhuma técnica artística pode dar conta disso, essa agora é uma tarefa da crítica, de uma crítica-crítica que atravesse a obra, colocando-a no seu lugar, que é abaixo da vida. A verdade não mora na arte. A verdade existe na vida. Na vida vivida.

olho que vê e no que é visto? As lágrimas umedeciam todos os meus questionamentos, como vertentes vindas do meu mais sensível e que corriam paralelas à racionalidade. Então senti que as lágrimas poderiam ser a verdade materializada, uma vez que sua função transcende e transborda aquela da capacidade de ver, uma vez que escorrem borrando a máscara sobre o rosto e desnudando o rosto além dele. Elas desnudam a fragilidade que requer o imperativo da resposta, e a força daquele que, chorando, enxuga as lágrimas do outro. A lágrima é a representação do insuportável que se suporta e a expressão máxima da ética. Então, se a lágrima se relacionava com a verdade, era provável que o exercício memorialístico da visão, feito pela autoria consciente do fracasso e impossibilidade da visibilidade, seria atravessado por lágrimas que borrariam a própria autoria ficcional com uma autobiografia espectral mergulhada em melancolia e luto. A dívida para com o visível tornaria o autor traidor da verdade e vítima da fidelidade impossível, nada lhe restando a não ser continuar com uma escritura ativa que divide com ele a bênção e a provação de ser veículo de um dom tornado gesto sob sua assinatura.

Assim, a autoria de Antônio Martins merecia ser revisada por mim já que ficou esclarecido que, se o autor trai, ele também é traído pela escritura, desde aí a necessidade de colocar-se em fuga permanente diante da responsabilidade de responder sozinho pela assinatura que, se é índice de uma presença anterior, é índice de uma ausência no presente. A autoria é o que ecoa antes e depois da vinda. De qualquer forma, em *Um crime delicado* não se evidencia o pedido de perdão, pois, mesmo sabendo-se imperdoável, ele é obrigativo, nas minhas considerações, à categoria autor, neste caso do narrador. E o que mais eu poderia dizer depois disso a não ser pedir perdão? Talvez outro perdão.

Mas, depois de novo mergulho no silêncio, a tese emergiu cobrando-me o sacrifício autoinfligido mencionado na escritura. Eu entendia a tese enquanto escolha, mas não era só sobre o sacrifício de não escrevê-la; havia algo maior que estava sendo sacrificado o tempo todo e eu somente intuía. Mas o quê? Tentei responder a partir de uma ideia de sacrifício feito em liberdade, sobre o qual não pesaria dívida ou promessa, o sacrifício do que realmente me importava. A escritura revelou-me que tomava por sacrifício a minha verdade, a escritura autobiográfica alimentava-se da verdade e devolvia o verossímil. Processo antropofágico no qual a ética se apaga ou é

ressignificada pela estética textual. Tratava-se de considerações tão complicadas e delicadas que precisei voltar a *Amuleto* a fim de entender como a personagem lidava com isso, para ouvir o que uma sobrevivente pode dizer sobre o apagamento de sua verdade no discurso literário. Então Auxílio se calou. No seu silêncio ou-vi um espaço de hospitalidade para a voz impossível do Outro, do sobrevivente que não pode falar, daquele que virá – com a possibilidade de perdão – mesmo que já tenha ido para sempre. O sacrifício da tese, portanto, era ter de acontecer sobre o acontecimento, sacrificando sua verdade no exílio silencioso da poesia.

Enfim, foi por isso que precisava elaborar uma reflexão cuidadosa sobre o silêncio. Na verdade, vinha tentando escrever sobre isso há muito tempo, porque sentia que era imprescindível, mas dada a dificuldade deixei para o final do capítulo. Enfim, também não consegui: deixo lá o rastro de um texto entalado na garganta.

Sei que, ao leitor, esse texto não-texto tanto pode mostrar o meu fracasso na elaboração de um pensamento sobre o silêncio, como dar a impressão de que deixei a página em branco intencionalmente para representar o silêncio. E corro o risco de que o meu leitor possa se sentir ameaçado, se julgar que isso não está no paradigma que tem de certo ou errado para uma determinada contingência. Então eu explico: está ali para mostrar o fracasso. Mas isso não significa que não houve cálculo quanto ao literário, tanto que estou explicando aqui. E preciso explicar mesmo essa diferença porque se está lá com o intuito de mostrar o processo, estou fazendo tese; se quero representar o silêncio, estou fazendo literatura. Então eu juro: estou fazendo tese. Mas também posso estar jurando em falso. Não há como saber. O leitor terá de acreditar em mim e na minha palavra. Ou não, porque quando a verdade se vê deslocada ao nível do verossímil ela já não nos pertence: está sob o jugo e o julgamento do Outro e serão Outros que decidirão sobre ela.

A verdade exposta está sempre nas mãos do júri e do juiz.

então, este é um texto que se conclui
que se conclui sofrendo de im-possibilidades
este é um texto que continua na vida

e aberto ao infinito

Referências Bibliográficas:

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2003.

_____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, Sérgio. “Conflitualidade e violência: reflexões sobre a anomia na contemporaneidade”. In: **Tempo Social**. Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 10(1), 19-47, maio/1998.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. **Ideia da Prosa**. Trad. José Barrento. Lisboa: Edições Cotovia Ltda, 1999.

_____. “O fim do poema”. In: **Cacto**. Trad. Sérgio Alcides, Vol. 1, ago/2002, pp. 142-149.

_____. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

_____. **A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

_____. **Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.

_____. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007b.

_____. “Notas sobre o gesto”. In: **ARTEFILOSOFIA**, Ouro Preto, N.4, pp.9-14, Jan., 2008.

_____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Bartleby Escrita da Potência**. Trad. Manuel Rodrigues e Pedro A. H. Paixão, Assírio & Alvim, 2008.

_____. “O rosto”. Trad. Murilo Duarte Costa Corrêa do original “*Il volto*”. In: **Mezzi senza fine. Note sulla politica**. Bollati Boringhieri: Torino, 1996, p. 74-80. Disponível em <http://www.oestrangeiro.net/politica/163-traducao-qo-rostoq-de-giorgio-agamben> Acesso em 12 fev. 2012.

AIRA, César. “El ensayo y su tema”. In: **BOLETIN/9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**. Argentina: Universidade Nacional de Rosario, Diciembre 2001.

_____. “La intimidad”. In: **BOLETIN/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, Diciembre 2007 – Abril 2008.

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. “Eu e a Obra: Hospitalidade e Escuro (uma traição a Lévinas e uma demanda para a crítica literária)” In: **Fronteiraz**. SP, v. 8, 2012, p. 1-11

_____. “Em torno da ideia: relações entre rosto e nome”. In: OLIVEIRA, Maria Rosa D.; PALO, Maria José. **Agamben, Glissant, Zumthor**. Voz, pensamento, linguagem. São Paulo: Educ, 2013.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém** – um relato sobre a banalidade do mal. Tradução J. R. Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Ed. Abril Cultural, 1957.

BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. **O Século**. São Paulo: Idéias e Letras, 2007.

_____. “Verdade e sujeito”. In: **Estudos Avançados**. Vol.8, n. 21, Maio/Agosto 1994, pp. 177-184. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141994000200011&script=sci_arttext Acesso 10/11/2013.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moysés, São Paulo, Cultrix, 1978.

_____. *et alii*. **Literatura e realidade**: (que é o realismo?). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

_____. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 9. ed. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1999.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**. 4. ed. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998.

_____. **Estética da criação verbal**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**: ensaio sobre fenômenos extremos. Campinas: Papirus, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. **Da Sedução**. Campinas: Papirus, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **A liberdade**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zorge Zahar Editor, 2004.

_____. **Vida Líquida**. Rio de Janeiro: Zorge Zahar Ed., 2005.

_____. “Entrevista” e “O triplo desafio”. In: **Revista Cult**. Ano 12, n. 138, agosto/2009.

_____. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BELLONI, Maria Luiza. “Espaço Aberto. A formação na sociedade do espetáculo: gênese e atualidade do conceito”. In: **Revista Brasileira de Educação**. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n22/n22a11.pdf> Acesso em: 05/12/2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnicas, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida**. Trad.: SKINNER, Anamaria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

BOLAÑO, Roberto. **Amuleto**. Barcelona: Anagrama, 1999.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1984.

_____. **A conversa infinita – a palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2001.

- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. S. Paulo: Cia das Letras, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- _____. "Dialética da Malandragem" In: **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.
- CARDOSO, Márcia Rezende & MALDONADO, Gabriela. "O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias". In: **Psicologia Clínica**. vol. 21, n.1, RJ., 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652009000100004. Acesso em 13/06/2011.
- CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F (orgs). **Literatura Comparada**. Textos Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Xamanismo transversal: Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica". In: CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben & FREIRE NOBRE, Renarde. (Orgs.). **Lévi-Strauss: leituras brasileiras**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena". In: **O que nos faz pensar**. Número 18, Setembro / 2004, p. 225-254.
- CHEJFEC, Sergio. "*Lengua Simple, Nombre*". In: **Revista Nueve Perros**, Rosario: nº 2/3, 2002/2003.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- _____. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.
- DALCASTAGNÈ, Regina. "Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso". In: **Diálogos Latinoamericanos**. No. 3,

Universidad de Aarhus: 2001, p. 114-130. Disponível em <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/162/16200305.pdf> Acesso em 13/07/2010.

DEBORD, Guy. "Teoria da Deriva". In: FELÍCIO, Erahsto. (org). **Internacional Situacionista**. Deriva, psicogeografia e urbanismo unitário. Porto Alegre: Deriva, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **A Dobra**. Leibnitz e o Barroco. Papirus, 2000.

_____. **Francis Bacon**: Lógica da Sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. **Gramatologia**. São Paulo, Perspectiva, 1973.

_____. "The Law of Genre". In: **Critical Inquiry**. Autum. V. 7, n. 8.1, 1980

_____. **Limited Inc**. Tradução de Constança César. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Acts of Literature**. Ed. Derek Attridge. New York and London: Routledge, 1992.

_____. **Paixões**. São Paulo: Papirus, 1995.

_____. & VATTIMO, Gianni. (org.) **A religião**: o seminário de Capri. São Paulo: Estação Liberdade, 2000a.

_____. "Hostipitality". In: **Angelaki**, London, v. 5, n. 3, December, p. 3-18, 2000b.

_____. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a.

_____. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001b.

_____. "Che cos'è la poesia?" In: **Inimigo Rumor**. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar, Vol. 10, Maio/2001c, pp. 113-116.

_____. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: UFMG, 2002a.

_____. **O animal que logo sou**. São Paulo: UNESP, 2002b.

_____. **Anne Duformantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. **Papel Máquina**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004a.

- _____. **Sob Palavra**. Instantâneos Filosóficos. Lisboa: Fim de Século, 2004b.
- _____. ***Dar la muerte***, Trad. C. Peretti y Paco. Barcelona: Vidarte Editorial Paidós, 2006.
- _____. “As mortes de Roland Barthes”. Trad. Mauro Guilherm e Pinheiro Koury In: **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 7, n. 20, Agosto/2008, pp. 264 a 336. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/DerridaDoc.pdf> Acesso em 10/10/2012.
- _____; FERRARIS, Maurizio. ***El gusto del secreto***. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- _____. **Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- _____. “Uma certa impossibilidade de dizer o acontecimento”. In: **Revista Cerrados**. Vol. 21, no. 33, 2012. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/viewArticle/8242> Acesso em 03/03/2013.
- DROUOT, Patrick. **O físico, o xamã e o místico**. Trad. Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Nova Era, 1999.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. “Da fluidificação da letra: transformações da produção de saber na crítica e teoria literárias” In: **Leitura. Teoria & Prática**, Vol. 52, Porto Alegre, 2009. pp.17-22.
- _____. **Teoria (literária) americana**. Uma introdução crítica. Campinas: Autores Associados, 2011.
- ENDO, Paulo. Tortura: “Aspectos psicológicos”. In: **C. da APPOA**, Porto Alegre, n. 153, Dezembro/2006. Disponível em: <http://www.appoa.com.br/download/correio153.pdf?PHPSESSID=f065c8b229ff8cd46d42bd655bcc3a6b> Acesso em: 05/08/2010.
- EIKHENBAUM, Boris e outros. **Teoria da Literatura - Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.
- FARIAS, André Brayner de. “O infinito pode ser estético? Entre o silêncio e o dizer – itinerários da arte em Lévinas”. In: **VERITAS**, Porto Alegre, v. 52, n. 2 Jun 2007, p. 5-21. Disp. <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/2072/1566> Acesso em 28/05/2012.

FERNANDES, Florestan. **Mudanças Sociais no Brasil**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

FOUCAULT, Michel. "A loucura, a ausência da obra". In: BARROS, Manoel de (org). **Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise**. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 190-198.

_____. "Linguagem e Literatura" In: MACHADO, Roberto. **Foucault: a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. "Outros espaços", in: MOTTA, Manoel Barros (Org.). **Michel Foucault: estética, literatura e pintura, música e cinema**. RJ: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**. Trad. Jayme Salomão e Christiano M. Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XVIII.

GABEIRA, Fernando. "Carta sobre a anistia". In: **A entrevista do Pasquim**. Conversação sobre 1968. Rio de Janeiro: CODECRI, 1980.

GENNARI, Adilson Marques. "Globalização, Neoliberalismo e abertura econômica no Brasil dos anos 90" In: **PESQUISA & DEBATE**, Vol 13, n. 1-21, p. 30-45, 2001. Disponível em: [http://www4.pucsp.br/pos/ecopol/downloads/edicoes/\(21\)adilson_marcos.pdf](http://www4.pucsp.br/pos/ecopol/downloads/edicoes/(21)adilson_marcos.pdf). Acesso em: 15/07/2010.

GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina**, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GOMES, Ângela de Castro. "A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado". In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (org). **Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GOMES, Renato Cordeiro. "De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio" In: **Alea: Estudos Neolatinos**. Vol. 6, n. 1 – jan/jun 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v6n1/a02v06n1.pdf> Acesso em 01/12/2009.

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luiz. **Teoría Del Ensayo**. Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

GUINZBURG, Jaime. “Escritas da Tortura”. In: **Diálogos Latinoamericanos**. Universidade de Aarhus, no. 3, 2001, pp. 131-146. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/162/16200306.pdf> Acesso em 02/08/2010.

HASSOUM, Jacques. **Los contrabandistas de la memoria**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.

HEGEL, G. W. Friedrich. **Estética**: a idéia e o ideal; **Estética**: o belo artístico ou o ideal. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HUYSEN, Andreas. **En busca del futuro perdido**. *Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo, Ática, 1997.

LATOUR, Bruno. “Não congelarás a imagem, ou Como não desentender o debate ciência-religião”. In: **Mana**. 10 (2), p. 349-376, 2004.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**, Belo Horizonte, UFMG, 2008.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. **Humanismo do outro homem**. Trad. Pergentino Stefano Pivatto e outros. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Ética e Infinito**. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Do sagrado ao santo**: cinco novas interpretações talmúdicas. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **La realidad y su sombra**. Madri: Editorial Trotta, 2001.

_____. “Enigma y Fenómeno”. In: **Cybertesis**, 2004. Disponível em: http://www.cybertesis.cl/tesis/uc1hile/2004/valdivia_m/html/index-frames.html. Acesso em: 10/11/2011.

_____. **De Deus que vem à ideia**. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

_____. **Deus, a Morte e o Tempo**. Trad. Fernanda Bernardo. Portugal: Almedina, 2003.

_____. **Entre nós: ensaios sobre a alteridade**. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis: Vozes, 2009.

LIMA, Luis Costa. (org) **Teoria da Literatura em suas Fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LOBO, Rafael Haddock. **Para um pensamento úmido: a filosofia a partir de Jacques Derrida**. Tese de Doutorado. PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2007.

_____. “A justeza e a justiça de Emmanuel Lévinas ou para uma nova tarefa do pensamento” In: **Gama – Revista Eletrônica de Ética e Filosofia**. UGF, v. 4, 2006, p. 1-7. Disponível em: <http://www.gamaon.com.br/pdf/vol4/rafael-artigo.pdf> Acesso em 04/06/2012.

LUDMER, Josefina. **O corpo do delito: um manual**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. “Literaturas Postautónomas 2.0” In: **Ciberletras**. Revista de crítica literaria y de cultura, nº 17, jul/2007 Disponível: www.pacc.ufri.br/z/ano4/1/josefinaludmer.htm Acesso em 17/08/2009.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAGALHÃES JR., Raimundo. **Machado de Assis desconhecido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

MERCADO, Tununa. “Testemunho. Verdade e literatura”. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana (orgs.). **Em primeira pessoa**. Abordagens de uma teoria da autobiografia, São Paulo: Annablume, 2009, p. 123-131.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem: ritmo e vida**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.

MIRANDA, Wander Melo. “Italo Calvino ou a ficção como ensaio”. In: **ANAIS do 2º Congresso ABRALIC**. V. 1. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, p. 535-541.

MOLLOY, Sylvia. **Acto de presencia**. *La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**: A política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

MORICONI, Ítalo. "A outra dimensão: desidentidades". In: TORRES, Sonia (Org.). **Raízes e rumos**: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MOSER, Walter. "*Spätzeit*". In: MIRANDA, Wander Melo (org). **Narrativas da Modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

NANCY, Jean-Luc. **El intruso**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006.

_____. **A la escucha**. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

_____. "*La comunidad afrontada*". In: BLANCHOT, M. **La comunidad inconfesable**. Trad. I. Herrera, Madrid: Arena Libros, 2003.

NASCIMENTO, Evandro. **Derrida e a literatura**: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. Niterói: EdUFF, 1999.

NATALI, Marcos Piason. "Além da Literatura". In: **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, nº 9, 2006.

_____. O sacrifício da literatura. In: **Alea: Estudos Neolatinos**. Vol.15, no.1, Rio de Janeiro: Jan/Jun 2013, p. 201-217. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2013000100013&script=sci_arttext
Acesso em 10/07/2012.

PARRINE, Raquel. "A ficção da ficção. Derramamentos de um eu em Roberto Bolaño". In: **Revista Língua e Letras**, vol. 11, no. 21, 2010.

PIGLIA, Ricardo. "Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico". In: **Travessia Revista de Literatura**. Florianópolis, n. 33, ago./dez. 1996, p. 47-59.

_____. **Crítica y ficción**. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. "Autoritarismo e transição". In: **Revista USP**. Março/Abril/Maio, 1991, p. 45-56.

PONIATOWSKA, Elena. **La noche de Tlatelolco**. *Testimonios de historia oral*. México, Biblioteca Era, 2000.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

REIS, R. "Cânon". In: JOBIM, José L. **Palavras de crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, 65-92.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo 1. Trad. Constança Marcondes César. São Paulo: Papirus, 1994.

RIESMAN, D. **A multidão solitária**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROLNIK, Suely. "Políticas da hibridação: Evitando falsos problemas". In: **Cadernos de Subjetividade**, 2010. Disp: <http://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade>
Acesso em: 22/09/2013.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SACKS, Oliver. **O olhar da mente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989.

SANT' ANNA, Sérgio. **Um crime delicado**. São Paulo Companhia das Letras, 1997.

_____. "Entrevista ao Rascunho". In: **Jornal de Literatura do Brasil**, nov/2009. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/sergio-sant%E2%80%99anna/>
Acesso em 09/07/2010.

SANT'ANA, Raquel Vieira Parrine. **Contradições do detetive**: a literatura policial como problema para a teoria literária em obras de Machado de Assis, Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012

SARAMAGO, José. “Entrevista” In: **Folha Ilustrada**. 18/06/2010 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/753302-escrever-sobre-a-morte-e-escrever-sobre-a-vida-disse-saramago-em-2005.shtml> Acesso em 25/07/2010.

SARLO, Beatriz. “*Literatura y autoritarismo*”. In: MASSUH, Gabriela (Org.). **Autoritarismo**. Buenos Aires: Goethe Institut, 1991.

SCHWARZ, Roberto. “Complexo, moderno, nacional e negativo”. In: **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. In: _____. *et ali* (orgs) **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). “A história como trauma”. In: _____ & NESTROVSKY, A. (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. “Narrar o Trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. In: **Revista Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro. Vol. 20, N.1, 2008. p. 65-82. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf> Acesso em: 23/07/2010.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Porto Alegre / São Carlos: Ed. UFRGS / Ed. USCarlos, 1995.

SOLLERS, Philippe. “*Notas sobre literatura y enseñanza*”. In: BOMBINI, Gustavo (Comp.). **Literatura y Educación**. Buenos Aires: CEAL, 1992.

SPERANZA, Graciela. “*¿Dónde está el autor? Sobre el fantasmático regreso del autor a la ficción*”. In: **Otra parte. Revista de letras y artes**, nº14, outono de 2008.

THAYER, Willy. **A crise não moderna da universidade moderna**. B.H.: UFMG, 2002.

_____. **El golpe como la consumación de la vanguardia**. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2006.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIÑAR, Maren e Marcelo. **Exílio e Tortura**. Trad. Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

WINTER, Lígia M. **Escritas do Suporte**. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 2012.

ZAGALO, Gonçalo. “Hospitalidade e Soberania – Uma leitura de Jacques Derrida”. In: **Revista Filosófica de Coimbra**, n.º 30, 2006, pp. 307-323. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/hostilidade_e_soberania Acesso em 15/07/2010.

ZAID, Gabriel. **Livros demais!** Sobre ler, escrever e publicar. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

ZIZEK, Slavoj. **O amor impiedoso** (ou: Sobre a crença). Trad. Lucas Mello Carvalho Ribeiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A literatura medieval**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

Filmes citados:

A espinha do diabo. Direção de Guillermo Del Toro, México/Espanha, 2001.

Hanna Arent. Direção de Margarethe Von Trotta, Alemanha, 2012.

Um crime delicado. Direção de Beto Brant, Brasil, 2005.