



UNISUL

**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
TIBÉRIO FABIAN SANTOS**

**NA FÁBRICA DO PRESENTE BRASILEIRO:
O SENTIDO E A PALAVRA NOS ROMANCES DE CRISTOVÃO TEZZA E
BERNARDO CARVALHO**

**Palhoça
2011**

TIBÉRIO FABIAN SANTOS

**NA FÁBRICA DO PRESENTE BRASILEIRO:
O SENTIDO E A PALAVRA NOS ROMANCES DE CRISTOVÃO TEZZA E
BERNARDO CARVALHO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Dilma Beatriz Rocha Juliano

Palhoça

2011

S23

Santos, Tibério Fabian, 1968-

Na fábrica do presente brasileiro : o sentido e a palavra nos romances de Cristovão Tezza e Bernardo Carvalho / Tibério Fabian Santos. – 2011.

90 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.

Orientação: Prof. Dra. Dilma Beatriz Rocha Juliano.

1. Análise do discurso. 2. Identidade. 3. Leitura. 4. Língua e linguagem. I. Juliano, Dilma Beatriz Rocha. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

TIBÉRIO FABIAN SANTOS

**NA FÁBRICA DO PRESENTE BRASILEIRO:
O SENTIDO E A PALAVRA NOS ROMANCES DE CRISTOVÃO TEZZA E
BERNARDO CARVALHO**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 12 de julho de 2011.

Professora e orientadora Dilma Beatriz Rocha Juliano, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professor Marcos José Müller-Granzotto, Doutor
Universidade Federal de Santa Catarina

Professora Maria do Rosário Stotz, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Para Jô.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Jorge Wolff com quem iniciei os estudos que me permitiram produzir este trabalho.

Agradeço também a minha orientadora, professora Dilma Beatriz Juliano, que contribuiu com pertinentes observações que só fizeram enriquecer o presente texto dissertativo; ainda pelo zelo com que conduziu a orientação deste trabalho.

Por fim, a Jô, pela inestimável contribuição à logística deste texto.

“Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não tem mais os sentidos que o trouxeram até aqui” (Bernardo Carvalho – *Nove noites*).

RESUMO

Nascido de uma inflexão genealógica iniciada com Parmênides e Heráclito, passando por teóricos como Martin Heidegger, Jacques Derrida, Maurice Blanchot e Jacques Lacan; o presente estudo visa empreender comparação às combinações e possibilidades das marcas de significação depositadas nos horizontes ficcionais dos escritores Cristovão Tezza e Bernardo Carvalho. Em questão, o modo como suas letras produzem sentido e identidade. Portanto, são suas condições de significação que serão trabalhadas desde uma dimensão de leitura sempre remetida às modulações originárias da linguagem. Desta forma, pretende-se construir uma proposição de análise que reúna e aponte as singularidades significacionais que se possam daí depreender. Através desse exame buscar-se-á cotejar as maneiras pelas quais ambos os conjuntos ficcionais depositam suas marcas de significação e sentido. Cabidos nos limites de suas tramas textuais, compressos cada qual em seu horizonte de pronúncia, são eles sempre saídos de uma singularidade própria às condições de significação e de expressão.

Palavras-chave: Indecidibilidade. Origem. Linguagem. Texto. Expressão. Significado. Significação. Sentido.

RESUMEN

Nacido de una inflexión genealógica iniciada con Parménides y Heráclito, pasando por teóricos como Martin Heidegger, Jacques Derrida, Maurice Blanchot y Jacques Lacan; el presente estudio tiene por objeto emprender una comparación a las combinaciones y posibilidades de las marcas de significación depositadas en los horizontes ficcionales de los escritores Cristovão Tezza y Bernardo Carvalho. En cuestión, el modo como sus letras producen sentido e identidad. Por lo tanto, son sus condiciones de significación las que serán trabajadas desde una dimensión de lectura remitida siempre a las modulaciones originarias del lenguaje. De esta forma, se pretende construir una proposición de análisis que reúna y apunte las singularidades de significado que puedan de allí desprenderse. A través de este examen se buscará cotejar las maneras por las cuales ambos conjuntos ficcionales depositan sus marcas de significación y sentido. Dentro de los límites de sus tramas textuales, comprimidos cada uno en su horizonte de pronunciación, ellos emanan siempre de una singularidad propia a las condiciones de significación y de expresión.

Palabras-clave: Indecidibilidad. Origen. Lenguaje. Texto. Expresión. Significado. Significación. Sentido.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. A PALAVRA COMO CURSO ABERTO	15
2.1 O LIVRO CONTÍNUO DE BLANCHOT	15
2.1.1 Blanchot leitor de Mallarmé: a morte do sentido como experiência da letra em <i>Igitur</i>	15
2.1.2: Blanchot leitor de Char: o neutro como discurso textual	18
2.1.3: Aproximações entre Blanchot, Heidegger e Char – o “neutro” como gesto voltado ao ser da linguagem	20
2.2 PARMÊNIDES E HERÁCLITO ESCRITORES.....	23
2.2.1: Uma cosmovisão da palavra: movência e linguagem nos discursos de Parmênides e Heráclito	24
2.2.2: Sentido e verdade na fala parmenediana	25
2.2.3: Devir e totalidade: Heráclito e o caminho da linguagem	27
2.2.4: A aletheia grega: cursos e discursos no itinerário da escrita literária	28
2.3 ECREVER É “INCONTER”: DERRIDA E AS MARCAS DO TEXTO	29
2.3.1: A palavra como convite a detrição do conceito	30
2.3.2: A vida, o centro, o sentido e a palavra: considerações derridianas sobre Edmond Jabès e Antonin Artaud	31
2.3.3: A elisão e a cena da palavra	33
2.4 O DISCURSO FICCIONAL E A PSICANÁLISE: LACAN E A LETRA LITERÁRIA	35
2.4.1: A letra literária como marca de um dizer	36
2.4.2: Intercessões entre a psicanálise e a literatura	37
3. CARTOGRAFIAS DA DESCONSTRUÇÃO E DO DESCENTRAMENTO: PRODUÇÃO E SENTIDO NO INTERIOR DAS OBRAS DE BERNARDO CARVALHO E CRISTOVÃO TEZZA	39
3.1 CONTORNOS DE SI E CONTORNOS DO OUTRO: VOZES E LUGARES NO INTERIOR DOS ROMANCES <i>O FILHO ETERNO</i> , <i>NOVE NOITES</i> E <i>O FILHO DA MÃE</i>	39
3.1.1 A palavra	40
3.1.2 O “outro”	42

3.1.3 O “eu”	45
3.2 TERRITORIALIDADE, TRAÇO E DISSOLUÇÃO: A DESCONSTRUÇÃO DIRIGIDA EM <i>O FOTÓGRAFO</i> VERSUS A INDIGITAÇÃO DE <i>O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO</i>	47
3.2.1 Territorialidade	47
3.2.2 Traço	49
3.2.3 Dissolução	50
3.3 “DIZER A FALTA” VERSUS “DIZER DA FALTA”: UM JOGO CONTRASTIVO ENTRE OS ROMANCES <i>UMA NOITE EM CURITIBA</i>, <i>BREVE ESPAÇO ENTRE COR E SOMBRA</i> E <i>AS INICIAIS</i>	52
3.3.1 A letra	52
3.3.2 O objeto	55
4. CURSOS E DISCURSOS NA FABRICAÇÃO DAS PROSAS DE BERNARDO CARVALHO E CRISTOVÃO TEZZA	57
4.1 PROSA, MOVIMENTO E ELISÃO: A FALA PONTUADA EM <i>A SUAVIDADE DO VENTO</i> E <i>UM ERRO EMOCIONAL</i> E O SEM SENTIDO DA FALA EM <i>TEATRO</i> E <i>OS BÊBADOS E OS SONÂMBULOS</i>	57
4.1.1 As palavras	57
4.1.2 A letra, o rastro e a falta	59
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
6. REFERÊNCIAS	67
7. ANEXOS	73
7.1 Anexo 1	73
7.2 Anexo 2	77
7.2 Anexo 3	87

1. INTRODUÇÃO

Comparar as obras de Bernardo Carvalho às de Cristovão Tezza, é tarefa que exigirá esforço. O primeiro jamais confirma suas personagens na plenitude da letra – rostos cujas superfícies formam um jogo de significação jamais cessado. Ao segundo, ainda que movente, cabe um bem delimitado processo dicotômico; por exemplo: “claro/escuro”, caso de *O fotógrafo*; caminhos e descaminhos construídos à luz de uma palavra que traz o controle do seu próprio percurso. A letra fundada nos recuos da significação de um, parece fazer-se em contra plano à do outro, móbil, mas dirigida.

Por voltar-se à condição mais originária da palavra, o trabalho liga-se de pronto a Maurice Blanchot, Heráclito e Parmênides. Ainda, à Martin Heidegger, Lacan e Jacques Derrida; também estes examinadores da condição estrutural da linguagem.

O primeiro capítulo, “A palavra como curso aberto”, ocupa-se em construir uma exposição que justifique a linguagem como produção de “pura abertura”. Surgem as considerações de Blanchot à experiência metafórica disposta na prosa poética de Mallarmé, *Igitur*. Sua “Meia-noite” desde sempre será a condição hiática da palavra. A “Meia-noite” mallarmaica, faz variar “o tempo da significação” para o vazio. Blanchot ocupa-se desse momento “à zero” da letra para dizer da irreduzibilidade da linguagem ao puro imediatismo da significação.

No subcapítulo, “Parmênides e Heráclito escritores”, recupera-se mais diretamente o lugar dessa palavra originária. Em um horizonte invariavelmente em curso, movente, traz em si “ausência” e “presença”. Recuada da pretensão de ultimar-se em sua significação, assume-se também pelo que também lhe é inabracável. Para o grego originário (incluídos aí, Parmênides e Heráclito) essa palavra não pontua por ter de se dizer preche ou vazia em relação a sua estrutura significativa.

É Heidegger, principalmente, através do seu *A caminho da linguagem* e de obras que evocam mais diretamente Heráclito e Parmênides (*Parmênides e Heráclito*), quem trabalhou em maior porção (em nossos dias) essa questão. Para Heidegger é a linguagem a morada do homem.

Nessa mesma linha, no subcapítulo, “Escrever é incounter: Derrida e as marcas do texto”; ao se conceber derridianamente a palavra, faz-se dela “marca linguística de uma falta”. De início, apresenta-se o estudo que Derrida dirige à fenomenologia da linguagem de Husserl (*A voz e o fenômeno*); nele, questiona-se o conceito de idealidade fenomenológica, por nascedouro de uma “ontologia da presença”. Do mesmo modo, em *A escritura e a diferença*, o *Livro das questões*, de Edmond Jabès, a palavra também está exposta de maneira elisiva; sempre assumida por “puro exercício que se pratica sobre o abismo”.

Posteriormente, vai se trabalhar a análise que Derrida dedicou ao teatro corpóreo de Antonin Artaud (*O teatro da crueldade e o fechamento da representação*) – a palavra é ela mesma metáfora do corpo; viva, e ativa, jamais se deixar domar por um sentido único e mortificador.

Finalizando o capítulo, é apresentado o discurso da psicanálise e os seus pontos entretidos com a literatura. Em, “O discurso ficcional e a psicanálise: Lacan e a letra literária”, se trabalha principalmente o conceito lacaniano de significante. Significar pela via do significante é para Lacan, empreender a palavra uma singularíssima marca – é fazê-la intransferível em seu acento de significação. Para ele, a linguagem demarca-se de um modo muito especial no interior da realidade: ela faz-lhe “furo”. O que aqui se nos apresenta, mais uma vez, é a palavra em sua condição hiante e diaspórica.

Constituída como eixo central do trabalho, é sobre essa letra móbil que serão estabelecidas as comparações entre as produções literárias de Cristovão Tezza e Bernardo Carvalho. O quanto cada uma, em si, traz dessa movimentação infensa aos condicionamentos de um sentido tirado por fixo e pleno. Ambos, Carvalho e Tezza, cada qual a sua maneira, em seus campos narrativos operam os modos pelos quais seus discursos podem dizer. Sabê-los se próximos ou distantes dessa condição de origem¹ (movente e hiante) é, portanto, o mote principal desta dissertação.

A partir do capítulo “Cartografias da desconstrução e do descentramento: produção e sentido no interior das obras de Bernardo Carvalho e Cristovão Tezza”, vai se trabalhar mais proximamente o cotejo das obras de ambos os autores. Por

¹ Trata-se da palavra modulada originariamente; ou seja, uma palavra que ao se pronunciar leva em consideração as suas possibilidades e impossibilidades no interior do seu gesto de pronúncia. Os pensadores originários (gregos como Heráclito e Parmênides) procediam com a palavra desde essa dimensão.

exemplo, o discurso de *Nove noites* (de Bernardo Carvalho), no subcapítulo “Contornos de si e contornos do outro: vozes e lugares no interior dos romances *O filho eterno*, *Nove noites* e *O filho da mãe*”, é visto como uma pletera descritiva, onde os indícios narrados, e imputados à vida do etnólogo Buell Quain, nada podem dizer de efetivo. As muitas descrições endereçadas à personalidade de Quain são máscaras que se sacam interminavelmente ao longo do romance – ao fim, não sabemos se tocamos ou não em seu rosto. O retrato multiplicado e indecído da persona de Quain no induz a exercitar a palavra do romance à moda dos pensadores originários; a letra assume-se em uma condição “móbil” de significação. Torna-se unicamente corpo de trânsito ao afirmar-se em sua ação de dizer. Ao fim e ao cabo não mais podemos auferi-la naquilo que nos diz.

A marca significacional infletida em *O filho eterno*, ao contrário, constrói-se sob espaços demarcadamente fixos. O vazio e a ausência (filho e pai jamais poderão decifrar-se mutuamente) preenchem-se na acepção da letra do romance. Em que pese, nessa pungente auto-ficção, o discurso indireto livre borrar as fronteiras entre o “autor-personagem” e o “autor da trama”, tal indecibilidade está de todo modulada no interior da trama. Diferentemente, em *O filho da mãe*, Bernardo Carvalho condiciona a palavra a uma dimensão amplamente diaspórica. No livro, sabemos das mães e das relações de posse (ou rechaço) que dirigem aos filhos. Mas, o gesto que as leva a esse vínculo (ou afastamento), guarda-se sobre um indizível silêncio – podemos inferi-lo: mas não podemos afirmá-lo.

No subcapítulo “Territorialidade, traço e dissolução: a desconstrução dirigida em *O fotógrafo* versus a indigitação de *O sol se põe em São Paulo*, a “letra preenchida” do primeiro, contraparteia-se à palavra hiante do segundo. No romance de Tezza, a personagem Íris – cujo nome alude ao abrir e fechar diafragmático dos olhos – confronta-se com o frio obturador da lente fotográfica. Distintamente, em *O sol se põe em São Paulo*, a dimensão narrativa torna-se profusa em suas marcas de dizer – despregadas de qualquer condição polar, suas personagens dão sempre em diluição e movimento. O jogo mecânico de luz e sombra, saído da “máquina escritural” de Tezza, bate-se assim em sentido oposto a não moldurável “câmara clara” de *O sol se põe em São Paulo*.

Em seguida, no subcapítulo “‘Dizer a falta’ versus ‘dizer da falta’: um jogo contrastivo entre os romances *Uma noite em Curitiba*, *Breve espaço entre cor e sombra* e *As iniciais*”, são reproduzidos os mesmos traços de distinção entre as

escritas dos dois autores. As cartas do professor Frederico Rennon, de *Uma noite em Curitiba*, jamais enviadas, encontradas em arquivos de computador pelo filho; bem como a perseguida cabeça “falsa”, esculpida em pedra, supostamente moldada por Modigliani, de *Breve espaço entre cor e sombra*: são ambos, marcos de significação, que ao contrário das letras entalhadas em uma pequena base de madeira de *As iniciais*, enchem-se de um sentido pleno. Tanto a personagem do pintor Tato Simoni (*Breve espaço entre cor e sombra*), quanto à personagem do filho do professor Rennon, ao final dos respectivos romances, sob o controle da letra autoral, fazem derivar a significação dos objetos centrais à trama – as cartas deixadas pelo pai, no caso do último, dão em um livro de memórias; a escultura de Modigliani (talvez falsa), em *Breve espaço entre cor e sombra*, dando em campo de múltiplas significações. Em *As iniciais*, ao contrário, não resta sentido ofertado pela tinta autoral, apenas letras sulcadas sobre uma pequena base de madeira: quem as detém, às traz no bolso enquanto circula em meio a uma festa; a muito vivera uma história que o liga ao pequeno objeto – através das marcas vazias decalcadas sobre a superfície da madeira, a personagem tenta articular o seu passado ao seu presente (...) não ficamos sabendo se isso se dá.

No último capítulo, “Cursos e discursos nas prosas de Bernardo Carvalho e Cristovão Tezza”, segue-se o mesmo rumo às comparações entre ambos os universos ficcionais; nele, serão trabalhadas as obras, *Suavidade do vento* e *Um erro emocional* (de Cristovão Tezza) e *Os bêbados e os sonâmbulos* e *Teatro* (de Bernardo Carvalho).

Ao leitor dessa dissertação, por fim, é importante que perceba que o cotejo analítico dos dois horizontes ficcionais, não inclui nenhuma valoração de ordem estética: ambos, sabidamente, são reconhecidos no interior da cena literária brasileira contemporânea. O que se pretende isso sim, é produzir uma discussão onde a palavra ficcional esteja submetida a uma luz examinativa que tome a linguagem em sua condição mais originária. Concernida à construção de seus gestos e possibilidades de significação, a letra ficcional de ambos os autores passa aqui ser submetida a esta radicalidade de ordem analítica. Exame que desde o *corpus* significacional das obras aqui analisadas, submete-os à olhares como os de Heráclito e Parmênides (gregos que pensavam a palavra de modo originário). Seguindo-os dos de Heidegger, Blanchot, Derrida e Lacan, o que se quer, é submeter às fortunas ficcionais de Cristovão Tezza e Bernardo Carvalho a uma

marca analítica que possa pensar a palavra desde uma raiz de sentido mais originária.

Destaque-se ainda que o trabalho compõe-se de três anexos: um artigo de Cristovão Tezza, uma entrevista concedida por Bernardo Carvalho e um artigo de Flora Süssekind. O objetivo dos três é o de corroborar a argumentação do texto dissertativo.

2. A PALAVRA COMO CURSO ABERTO

2.1 O LIVRO CONTÍNUO DE BLANCHOT

Caso tivéssemos de fazer caber em poucas palavras o pensamento teórico de Blanchot, requisitaríamos dois títulos seus sobre os quais repousa parte dos seus escritos: *O livro por vir* (...) e a terceira parte de “A conversa infinita”... *A conversa infinita*: a ausência de livro. Trata-se, porém, de não tomar a ausência por sucedânea da presença, mas de assumi-la como o que não se pode traduzir em “marca” no interior do livro. Incessantemente convergida para o “aberto da palavra”, essa letra depositada no interior do livro é sempre um “por vir”.

2.1.1 Blanchot leitor de Mallarmé: a morte do sentido como experiência da letra em *Igitur*

*Igitur*² – prosa poética inconclusa de Mallarmé – é um mútuo entre vida e morte, dedicado à impossibilidade da palavra significar em sentido último. Blanchot, em “A experiência de Mallarme” do seu *O espaço literário*, utiliza-se de uma alusão do próprio Mallarmé para captar essa “experiência limite”: “Ao sondar o verso a esse ponto, encontrei, lamentavelmente, dois abismos que me desesperam. Um deles é o Nada’... (a ausência de Deus, o outro é a sua própria morte)” (MALLARMÉ apud BLANCHOT, 1987, p. 31). Dessa ausência, diz-nos ainda:

Quem sonda o verso deve renunciar a todo e qualquer ídolo, tem que romper com tudo, não ter a verdade por horizonte nem o futuro por morada, porquanto não tem direito algum á esperança, deve pelo contrário desesperar. Quem sonda o verso morre, reencontra a sua morte como abismo. (BLANCHOT, 1987, p. 31).

² Prosa poética de Mallarmé que se dispõe como poderosa metáfora dirigida à linguagem: a “meia noite” de *Igitur* é o tempo “absolutamente vazio” da letra – tempo inexistente onde a palavra é a própria vazies do seu dizer.

Absolutamente alheia a todo o gesto de marca externa capaz de lhe fixar sentido; sopesada sobre si mesma – “des-condicionada” e “des-continuada” – essa letra literária converge para a “pura ausência de palavra, permuta pura em que nada se troca, onde nada existe de real a não ser o movimento de permuta, que nada é” (BLANCHOT, 1987, p. 32). Excêntrica a todo leito, sua palavra é como um rio sem margens dado a ver apenas pelo pulso das águas.

Mallarmé nos diz dessa angustiada abertura; desse “por vir” que não pode ser experimentado como prognose ou esperança. Fugidio a qualquer circunscrição; transmudado no interior da mais indecisa das horas: é o texto de *Igitur* quem melhor pode representá-la – “Eu era a hora que me deveria tornar puro”³ (GRÜNEWALD, 1991, p.99). É a cronologia da palavra que aqui fende a própria marcha lógica do discurso – “porém, que sombra sobrevivente, se metamorfoseará em Eternidade”⁴ (GRÜNEWALD, 1991, p.99).

Falamos da mais aberta das ausências – havida de “tempos” destituídos do tempo. Uma linguagem deflagrada em direção ao abismo. Cindida da segurança das remissões, não lhe é mais possível “posse”, “ausência”, ou “presença”. A “meia-noite” de Mallarmé está esvaída do tempo e do assentimento das horas.

Igitur evoca-se por esse desmonte arremetido de toda e qualquer ação fixadora de sentido. Culminará apenas consorciado ao que há de movediço em sua interioridade – sem que “essa dissolução possa jamais dissolver o movimento dessa dissolução, devir incessantemente por vir na profundidade do lugar” (BLANCHOT, 2005, p. 348).

Em porção anterior de *O livro por vir* – quando da comparação entre o poeta Joseph Joubert⁵ e Mallarmé – Blanchot já havia dado relevo a essa dimensão. O fisicalismo inefável do primeiro distancia-se em parte do lugar da experiência discursiva do segundo. Ao Convocar Georges Poulet⁶, Blanchot fala-nos das desselelhanças e da comunhão de ambos:

Georges Poulet, falando de Joubert em um de seus melhores ensaios, evocou a experiência de Mallarmé para a qual, de fato, o pensamento de Joubert nos orienta freqüentemente. Entre as duas figuras quantas relações: a mesma discrição, uma espécie de esvaecimento da pessoa, a

³ Trecho da prosa poética *Igitur* de Stéphane Mallarmé.

⁴ Trecho da prosa poética *Igitur* de Stéphane Mallarmé.

⁵ Prosador e adagiarista francês.

⁶ Professor e teórico da literatura notabilizou-se principalmente ao versar sobre o que seria o “cogito autoral”.

raridade da inspiração, mas toda a força dessa aparente fraqueza e um grande rigor na busca, uma obstinação lúcida em dirigir para o destino ignorado, uma extrema atenção às palavras, à sua aparência, à sua essência e, enfim, o sentimento de que a literatura e a poesia são o lugar de um segredo que talvez se deva preferir a tudo, até mesmo a glória de fazer livros. (BLANCHOT, 2005, p. 79 e 80)

Tanto o horizonte poético de Joseph Joubert quanto o de Mallarmé batem-se na captação dessa impossibilidade: “Sentem que a força da comunicação poética não vem do fato de que ela nos faria participar imediatamente das coisas, mas do fato de que ela nos dá as coisas fora do seu alcance” (BLANCHOT, 2005, p. 80).

Eixo comum aos teóricos aqui requisitados – como das questões de Blanchot –, a assunção deste “sem centro” da palavra perpassa todos os capítulos do presente trabalho; concernindo-os, invariavelmente, a um tipo de asserção que visa analisar as condições de sentido depositadas no interior da linguagem.

Aludir a Mallarmé e a Joseph Joubert, portanto, antecipa, em certa medida, as análises de significação da letra literária que posteriormente serão dirigidas às obras de Tezza e Carvalho. Blanchot; nesse processo comparativo, lembremos que Joubert capta a condição matérica da realidade como sendo ela mesma um exercício ao mesmo tempo preciso e irreduzível:

Os astros agradam a Joubert, mas mais do que os astros, que cintilam às vezes com brilho excessivo, agrada-lhe o grande espaço resplandecente, a luz difusa que ali se revela e ali revela a simultaneidade natural de perfeições distintas, composição do vago e do preciso. (BLANCHOT, 2005, p. 80).

O universo composto dos astros ganha uma dimensão inescrutavelmente poética. “Numa nota de sua primeira maturidade, vemo-lo tentar compor uma cosmologia bastante próxima da de Cyrano Bergerac e dos autores antigos, em que os astros são apenas buracos no céu [...]” (BLANCHOT, 2005, p. 84).

Comunicáveis no

[...] desejo de substituir a leitura ordinária, na qual se deve ir de parte em parte, pelo espetáculo de uma fala simultânea em que tudo seria dito ao mesmo tempo, sem confusão, num *'brilho total, pacífico, íntimo e enfim uniforme'*. O que supõe tanto um pensamento completamente diverso daquele dos raciocinadores, que caminha de prova em prova, quanto uma linguagem totalmente distinta da do discurso (preocupações essenciais do autor dos *Carnês*). O que supõe, mais profundamente, o encontro ou a criação daquele espaço de vacância onde, nenhuma coisa particular vindo romper o infinito, tudo esta como que presente na nulidade, *lugar onde nada*

terá lugar senão o lugar, objetivo último desses dois espíritos (BLANCHOT, 2005, p. 86, grifos do autor).

Ambos tomam poetizar o percurso que cumpre à palavra: “Mas aqui cessa a comunidade dos desígnios” (BLANCHOT, 2005, p. 86); Joubert, ao abraçá-la linguisticamente, delimita-a ante uma universalidade que não se deixa subsumir-se por ela. Em *Um lance de dados*⁷ e em *Igitur*, o que se redige recusa-se à condição de presença: “Nada poderia atentar mais gravemente contra a visada espiritual de Joubert do que essa abundância no âmago da ausência, esse vai-e-vem infinitamente recomeçado que é o vazio do espaço indeterminado” (BLANCHOT, 2005, p. 86).

Para Blanchot, a narrativa mallarmaica, portanto, produz uma letra “sem terras” (“sem marcas”) – um estado de “não contenção” requerido à “pura ausência” de um condicionamento significacional.

2.1.2 Blanchot leitor de Char: o neutro como discurso textual

A experiência poética de Char cintila em meio à neutralidade das palavras. Seus poemas são como arquipélagos de escrita divisados pelo fundo movimento das águas. Ilhas de palavras que “têm a forma de uma interrogação aberta, em que os poemas dialogam entre si sobre o paradeiro incerto ou a aparição furtiva do desconhecido”⁸ (BORGES, 1995, p. 12). Sua voz mensura-se pelos próprios efeitos, estágios e velamentos. Seus poemas são “um convite ao desconhecido, incessantemente renovado”⁹ (BORGES, 1995, p. 12).

Para Char a linguagem inaugura-se nessa “essencialidade silenciosa”. Sua natureza trespassa-se pela luminosidade do dizer. “O ser é noite. Não tem idade. A luz uma rápida passagem por onde o conhecimento estreita suas relações com a linguagem”¹⁰ (BORGES, 1995, p. 13). Nesse discurso “nessa luz entrevada, nesse clarão furtivo, o poeta encontra brechas, tira o ser do limbo enquanto ele pisca

⁷ Poema de Mallarmé, onde o sentido da palavra aparece como produção do acaso.

⁸ Trata-se de trecho extraído do prólogo da tradução de Augusto Contador Borges aos poemas de Char: *O nu perdido* e outros poemas.

⁹ Idem à nota de pé de página número 8.

¹⁰ Idem à nota de pé de página número 8.

(ou cochila)”¹¹ (BORGES, 1995, p. 14). A sua palavra “torna o espaço palco de uma transformação, de uma epifania, termo caro a Joyce”¹² (BORGES, 1995, p. 14).

Mas como essa palavra hiante, fulgurada viva em meio à noite das coisas, pode dizer-se?

Blanchot, no ensaio “René Char e o pensamento do neutro”¹³, fala-nos dessa poética que “não se distribui em nenhum gênero: o não geral, o não genérico, assim como o não particular” (BLANCHOT, 2010, p. 30). Sua referencialidade nega-se “tanto à categoria do objeto quanto à do sujeito” (BLANCHOT, 2010, p. 30). Amalgamada nessa ausência de medições, “almeja o dorso cortante da palavra, como as águas o costado dos navios”¹⁴ (BORGES, 1995, p. 14 e 15).

Em Char toda a elementaridade do sentido entrega-se a um continuado fluxo. A palavra está despossuída de sua moldura asseverativa – nua da fixação de um significado último. “Antecessor”¹⁵, fala-nos dessa palavra prorrompida:

Reconheci numa rocha a morte fugada e mensurável, o leito aberto de seus pequenos comparsas sob o retiro de uma figueira. Nenhum sinal de podador: cada manhã da terra abria suas asas sob as escadas da noite. Sem redito, alijado do medo dos homens, cavo no ar meu túmulo e meu retorno (CHAR, 1995, p. 67).

Em “Uniformemente”¹⁶ – outro poema de Char – é a viagem da palavra poética que se coloca na dissolução das condições de sentido: “O solo que recolhe não é o único a rachar nas operações da chuva e do vento. O que se precipita, quase silencioso, permanece nos arredores do sismo, com nossas palavras secas do pré-dizer, penetrantes como o tridente da noite no Iris do olhar” (CHAR, 1995, p. 69).

“René Char trabalha nessa frente de combate. Seu maior engajamento, como poeta, é com a língua, com o Ser, o qual, segundo Heidegger, mora na linguagem”¹⁷ (BORGES, 1995, p. 25,). Ambos, separados pela guerra – Heidegger mantivera-se sob segurança em um cargo acadêmico na Alemanha nazista (o que, para muitos, em certa medida, o faz conivente com as brutalidades perpetradas por

¹¹ Idem à nota de pé de página número 8.

¹² Idem à nota de pé de página número 8.

¹³ O neutro em Char liga-se a condição de indecidibilidade da palavra.

¹⁴ Idem à nota de pé de página número 8.

¹⁵ Poema “Antecessor” pertencente ao livro de René Char: *O nu perdido* – de 1971.

¹⁶ Poema “Uniformemente” foi extraído do Livro *Cantos da Balandrana*, de René Char – de 1977.

¹⁷ Idem à nota de pé de página número 8.

aquele regime); e Char, em campo oposto (membro da resistência Francesa) – uniram-se desde sempre pelo pensamento dos “pré-socráticos, o passado grego, esse instante fundamental na aurora do pensamento”¹⁸ (BORGES, 1995, p. 26). Encontraram-se ambos “nos arredores de Paris, em 1955”¹⁹ (BORGES, 1995, p. 26). Construída a proximidade: “o poeta e o filósofo puderam ser vizinhos e morar na mesma casa de amplidão”²⁰ (BORGES, 1995, p. 26).

Heidegger fez do verbo poético um dos objetos de sua pesquisa filosófica. Despertavam-lhe máximo interesse as construções textuais de Hölderlin, principalmente a contemporaneidade dispensada em sua tradução de mundo grego.

Ao internar a palavra poética à concomitância do velo e da revelação, Char condiciona-se nesse mesmo campo. Mas, isso não significa diluir a “interrogação pelo ser da poesia. É uma descoberta de que na linguagem dos poetas reside mais próxima a possibilidade de dizer o ser” (STEIN, 2001, p.364).

Para Heidegger as dicotomias da palavra trilham-se sempre conjuntadas à base comum do ser. Não cerram flancos. Somente o inesgotável movimento das tensões pode reconhecer-se em seu interior (...) “de modo mais exasperante, o esforço de manifestar o ser o vela” (STEIN, 2001, p. 365).

2.1.3: Aproximações entre Blanchot, Heidegger e Char – o “neutro” como gesto voltado ao ser da linguagem

Blanchot nomina “neutro” os gestos de indecidibilidade depositados na palavra poética de Char. Condição que jamais é um giro completo em si. Para além, cumpre-lhe ser “caminho”... (“busca”).

Como bem lembra Agambem, em seu *Idéia da prosa*, trata-se de tomar a palavra sob outro diapasão: “uma outra experiência na qual o homem, ao contrário, está absolutamente sem palavras perante a linguagem” (AGAMBEN, 1999, p. 40). Para ele é uma “língua para a qual não temos palavras, que não finge, como a língua gramatical, ser mesmo antes de ser, mas que ‘é única e primeira em toda a

¹⁸ Idem à nota de pé de página número 8.

¹⁹ Idem à nota de pé de página número 8.

²⁰ Idem à nota de pé de página número 8.

mente', é a nossa língua, ou seja a língua da poesia (AGAMBEN, 1999, p. 40, grifo do autor).

Blanchot – citando Clémence Ramnoux²¹ – diz “que um dos primeiros traços de uma das primeiras linguagens do pensamento ocidental, a de Heráclito, é de falar no neutro singular” (BLANCHOT, 2010, p. 30). Para Blanchot, Heráclito nos oferta essa experiência encaminhando a linguagem para a pura abertura. Vivência excetuada da trivalência: “sujeito/objeto/e suas verdades (ou não verdades):

O um-a-coisa-sábia”, “o não-de-esperar”, “o não-de-encontrar”, “o não-de-abordar”, “o comum”. Ora, o que deve ser lembrado desde o início é que essas palavras de Heráclito, “a coisa-sábia”, “a coisa-comum” (ou então: “isto-o-sábio”, “isto-o-um”, “isto-o-comum”), não são conceitos, no sentido da lógica aristotélica ou no sentido da lógica hegeliana, nem ideias no sentido platônico, nem, para resumir, em sentido algum. (BLANCHOT, 2010, p. 30)

Esse “um-a-coisa-sábia”; esse “não de esperar”; “o não de abordar” – ou o “isto-o-um”; o “isto-o-comum”; (hifenizados): dizem, para Blanchot, da condição agudamente “neutral” da linguagem. O que para nós – há muito assentados sob sua condição triádica (sujeito/linguagem/objeto) – soa-nos absolutamente estranho.

Esse “um” heraclítico não se dispõe como unidade integralizável – não se requer como ação de conhecimento (ou veículo para uma verdade). Trata-se simplesmente de marca jungida à linguagem. Estabelecimento que não se deposita para além do seu próprio campo de pronúncia: sua “busca se relaciona com o desconhecido como desconhecido” (BLANCHOT, 2010, p. 32).

Mas o que de fato está alocado nessa condição de mobilidade e indecidibilidade (...) nesse “neutro da palavra”?

Em seu *A caminho da linguagem*, Heidegger, como Blanchot, pede que vejamos com outros olhos o corpo vigente das palavras: “ao invés de esclarecer a linguagem como isso ou aquilo e assim fugirmos da linguagem, o caminho para a linguagem deve permitir a experiência da linguagem como a linguagem” (HEIDEGGER, 2003, p. 199). Não se trata de relacioná-la com o que se lhe disporia para além de si, mas de votá-la para o tempo incessado de sua própria anunciação: não tirá-la por *médium* de atingimento do que lhe seria externo. Desse modo, “O vigor da linguagem é a saga do dizer enquanto o mostrante” (HEIDEGGER, 2003, p. 203, grifo do autor). A sua dimensionalidade não se compensa em um gestual de

²¹ Filósofa que tem sua tese de doutoramento voltada para Heráclito - *Heráclito, ou direitos entre coisas e palavras*.

significações dual e remissivo. “O seu mostrar não se funda num signo. Todos os signos é que surgem de um mostrar, em cujo âmbito e para o qual os signos podem existir” (HEIDEGGER, 2003, p. 203). Trata-se de confluir a linguagem para a sua inesgotável condição de dizer. “Não falamos simplesmente a linguagem. Falamos a partir da linguagem. Isso só nos é possível porque já sempre pertencemos à linguagem” (HEIDEGGER, 2003, p. 203). Dessa maneira, “Pensando o sentido da linguagem como linguagem, temos de renunciar aos procedimentos de há muito habituais de se considerar a linguagem” (HEIDEGGER, 2003, p. 199).

Nesse horizonte de captação, nem Heidegger e nem Blanchot buscam a axiomatização ou “teleologização” da palavra: é sempre a sua transitividade o que se assume. “Quando René Char escreve ‘o transeunte’ – e mesmo quando não o escreve, sentimos com frequência que essa palavra o habita (...)” (BLANCHOT, 2010, p. 29, grifo do autor). O transeunte é assim o semblante de uma condição diaspórica depositada no horizonte discursivo.

Mas esta o “neutro” das obras de Char, no mesmo tom do vigor da saga da linguagem, como quer Heidegger, desde sempre em seu estado “mostrante”?

Tomando-os por pura possibilidade e abertura, Blanchot os assume pela condição de desconhecimento

Ei-nos pois novamente diante da questão de saber o que nos é proposto quando o desconhecido assume essa aparência neutra , isto é, quando pressentimos que a experiência do neutro está implícita em toda relação com o desconhecido. (BLANCHOT, 2010, p. 30).

Convocando Heidegger, esclarece:

Poderia entender-se a filosofia heideggeriana como uma resposta a essa interrogação do neutro e uma tentativa para aproximar-se dele de um modo não conceitual, mas é necessário entendê-la também como um novo recuo diante daquilo que o pensamento parece ser incapaz de acolher a não ser sublimando. (BLANCHOT, 2010, p. 31)

Tirando que:

A reflexão sobre a diferença do ser e do ente, diferença que não é a diferença teológica do Transcendente e do finito (a um tempo menos absoluta e mais original do que esta), diferença que é também inteiramente outra que a diferença do existente e de sua maneira de existir, parece conclamar o pensamento e a linguagem a reconhecer no *Sein* uma palavra fundamental para o neutro, isto é, a pensar no neutro. Mas é necessário

retificar imediatamente e dizer que à dignidade que é concedida ao ser no chamado que nos viria dele, tudo aquilo que aproxima de maneira ambígua o ser do divino, a correspondência do *Sein* e do *Dasein*, o fato providencial de que ser e compreensão do ser andam juntos, sendo o ser aquilo que se esclarece, se abre e se destina ao ente que se faz abertura de claridade, essa relação, portanto, do *Sein* e da verdade, velamento, desvelando-se na presença de *luz* – tudo isso não nos predispõe à busca do neutro tal como a implica o desconhecido. (BLANCHOT, 2010, p. 31).

Os três – Blanchot, Heidegger e Char – comendo-se da mais imperiosa das questões voltadas à linguagem – ou seja: o seu próprio movimento de constituição – fazem inserir-se originariamente nela. Suas inflexões se voltam para o “desconhecimento” da palavra; não mais como uma mera relação antinômica (conhecimento); mas como a própria condição interrogante de suas possibilidades. Trata-se de tornar a linguagem infensa as suas marcas de sentido último: “O desconhecido exclui toda perspectiva, não se mantém em um círculo de visão, não pode fazer parte de um conjunto” (BLANCHOT, 2010, p. 34).

2.2 PARMÊNIDES E HERÁCLITO ESCRITORES

O exame de toda a linguagem só pode fazer-se por intermédio do seu próprio acionamento. Mas o que fica desse ato “metalinguístico”? Desse gesto interrogativo que não mais pode cindir-se de sua resposta? Trata-se, todavia, de haver a linguagem em um desdobramento que não mais estamos habituados a tê-la; ou seja – dizer desde sua posição de subsunção a si mesma. Esse modo de apreensão, feito em meio a uma totalidade irreduzível, remonta ao pensamento grego pré-metafísico; onde, cumpre ao verbo uma orgânicidade originária, indistinta do seu próprio movimento constituidor. A deflagração desse exercício faz com que a linguagem diga de si, desde uma condição não transcendentalizada. Cava assim uma maneira de constituir-se continuamente em meio ao infinito movimento pelo qual se diz – um modo comunicante voltado para a continuidade móbil da palavra. Não obstante, é unicamente a linguagem que busca representar-se nesse movimento.

Parmênides e Heráclito estão cerrados nessa apreciação totalizada da palavra. A ela jamais é imputado um “telos” metafísico. “O que está em questão

nesse aprendizado do pensamento são apenas poucos passos, talvez somente um único passo que nos entreabra o âmbito do a-se-pensar e a direção do caminho até ele” (HEIDEGGER, 1998, p. 288 e 289). Por conseguinte, é esse estar em curso rumo ao sentido das coisas, o que possibilita essa lógica originária cabida à linguagem.

2.2.1 Uma cosmovisão da palavra: movência e linguagem nos discursos de Parmênides e Heráclito

Em boa medida, é Parmênides quem sustenta essa carga de captação da linguagem. Diz-se: “se o ente é o de Parmênides, o movimento não é” (MARÍAS, 2004, p. 28). A frase, a princípio, parece reter-se em uma irreconciliabilidade com Heráclito – Para este: todas as coisas estão entregues ao seu eterno movimento de constituição. Mas será mesmo assim? A sentença diz respeito ao modo grego originário de pensar a linguagem – e pode muito bem unir os dois pensadores. Dessa forma, “um problema, com efeito, é isto: a consciência de uma contradição. O exemplo clássico do pau submerso na água, que é reto ao tato e quebrado à vista, que é reto e não-reto, e, portanto, é e não é” (MARÍAS, 2004, p. 29). A totalidade, dessa forma, abraça a pluralidade da palavra. Heráclito e Parmênides navegam os seus rumos sobre esse fluxo totalizante. Uma eternidade extraída da própria multiplicação dos seus modos de ser. A “logicização” interna desse discurso não permite fazer paralisar o sentido das coisas sobre a palavra. O mundo grego de Heráclito e Parmênides é habitado por esta totalidade imóvel, cumprida sempre no interior dos seus muitos movimentos constituidores:

Toda a filosofia grega, de Heráclito a Demócrito, vai se mover dentro da idéia do ente de Parmênides, o que confere uma unidade essencial a todo o período. A filosofia daquele tempo é a progressiva divisão do ente de Parmênides, conservando seus atributos, para dessa forma introduzir nele, sem alterar sua essência, a pluralidade e tornar possível o movimento e a solução dos demais problemas colocados. (MARÍAS, 2004, p. 29 e 30)

Não podemos esquecer que Heráclito a quem comumente remetemos uma percepção fluida da realidade também nos traz em seus fragmentos

considerações totalizantes sobre o mundo e o cosmos; e que, Parmênides, “reconhecia o movimento e a pluralidade no mundo: o que negava é que isso tivesse algo a ver com o ente” (MARÍAS, 2004, p. 31). Dispostos sob o mesmo prisma de partilha, ambos estão sediados na mesma “in-divisão” que colhe mundo e linguagem. As coisas que depreendem são enquanto presentes ao movimento que as diz. O “*noûs* [...] está numa essencial unidade com o *ón*” (MARÍAS, 2004, p. 23, grifo do autor). O *noûs* – o modo de articular em palavras a coisa pensada – é sempre o movimento de constituição da própria coisa no interior da linguagem. Não atinando conceder outro ajambramento à palavra, Heidegger [principalmente em *Sobre o humanismo* e em *Que é isto – a filosofia? Identidade e diferença*] entende que deve submeter à terceira seção do seu *Ser e tempo* a essa crítica originária. O que é observado por Ernildo Stein, em seu livro *Compreensão e finitude*, no capítulo “A palavra e o ser”: “A seção problemática foi retida, porque o suficiente dizer dessa viravolta fracassou e não teve sucesso com o auxílio da linguagem da metafísica” (HEIDEGGER apud STEIN, 2001, p. 365). Para Heidegger, isso se deveu porque as “nossas línguas ocidentais são de maneiras sempre diversas, línguas do pensamento metafísico” (HEIDEGGER apud STEIN, 2001, P. 365). Se há a capacidade de inflectirmos outras formas de compreensão – como, por exemplo, à moda dos pensadores originários (a assunção de “um não dizer que diz”) só podemos fazê-lo a maneira metafísica do ocidente (herança também grega – principalmente legada por Platão e Aristóteles) que conjunta o saber último à linguagem. Ou seja, o cânone de um saber último e metafísico dirigido à linguagem se reitera desde então.

2.2.2 Sentido e verdade na fala parmenediana

“As palavras de Parmênides têm forma lingüística de versos e de seqüências de versos” (HEIDEGGER, 2008, p. 15). Sua base abstrativa vislumbra uma totalidade que não se pode pontuar. Desse modo “o caráter do saber essencial é inteiramente diferente. Volta-se para que o ente é no seu fundamento - para o ser” (HEIDEGGER, 2008, p. 16). Essa linguagem difere daquela que dá enquadramento último aos seus objetos, submetendo-os a “um conhecimento de dominação, um

sobrepujar e um ultrapassar, quando não simplesmente um passar por cima do ente” (HEIDEGGER, 2008, p. 16). Essa lógica calculativa que está no modo moderno de medir a tudo através da linguagem (e não com ela), é “sempre um assalto técnico ao ente e uma intervenção tendo em vista uma ‘orientação’ ativa, ‘produtiva’, operosa [...]” (HEIDEGGER, 2008, p. 17). Mas não pensemos que esse modo originário de se haver com a palavra se pode medir pelo uso, e “que as palavras fundamentais de uma linguagem possuiriam, originariamente, um significado fundamental puro e este viria a se perder e desfigurar com o passar do tempo” (HEIDEGGER, 2008, p. 40). A própria idéia de origem matiza-se em meio ao curso de seu uso – É em parte, a gênese moderna da palavra (em sua condição fundante), que vai opor-se a essa modulação: sua compleição discursiva pendular trabalha nos termos de estar ou não distante de uma suposta verdade advinda através do discurso. Heidegger, em sua obra sobre Parmênides, nota que “estamos por demais ingenuamente sob o prejuízo da oposição entre verdade e falsidade, tomada como dada, desde longo tempo, e já não nos escandalizamos com a diversidade dos nomes que dizem esta oposição” (HEIDEGGER, 2008, p. 48). É essa palavra de equalização polar, medida sempre sob o binômio “verdade/falsidade”, que procede a uma genealogia da omissão: o oculto é o falso. O pensamento originário não trabalha com essas contramedidas; apenas se dispõe na mais ampla transição de suas próprias possibilidades: todo o tensionamento antinômico, desde sempre, está guardado no interior da palavra. Para quem pensa falar através da linguagem – e não em meio a ela (caso da nossa vigência de época) –, esse giro de abrangência, converte-se na mais absoluta regressão ao absurdo. Como observa Heidegger, não ouvimos o *lógos*²²: Isso (para ele) só seria possível, se o assumíssemos em sua condição de permanência originária:

Não digo com isso nada de novo, como simplesmente nenhum pensador pode no todo ser escravo do prazer de dizer o novo. Encontrar novas coisas e pesquisá-las é coisa da ‘pesquisa’ e da técnica. O pensador essencial deve sempre dizer, somente de modo primordial o mesmo, o antigo, o mais antigo possível, o começo primordial. (HEIDEGGER, 2008, p. 115)

Portanto, o resgate pretendido não é temporalmente ordinário, tão pouco se trata de empreender uma nova guinada à linguagem. Tão simplesmente trata-se

²² Entendamos *lógos* não apenas por uma articulação discursiva de ordem racional. É o *lógos*, portanto, qualquer modo de articulação discursiva.

de assumi-la em seu papel primordial: afastado de uma metafísica opositiva: “sim e não”... “verdade” e “falsidade”.

2.2.3 Devir e totalidade: Heráclito e o caminho da linguagem

Todos nós “falamos da linguagem dando sempre a impressão de estarmos falando *sobre* a linguagem quando, na verdade, é a *partir* da linguagem que falamos” (HEIDEGGER, 2003, p. 148, grifo do autor). Heidegger aponta-nos para essa experiência, dizendo-a originária às possibilidades ao homem; desde sempre ela é a sua morada. Ouvimo-nos na linguagem empregados em cada mínimo pedaço seu. Trata-se de instituir-se em coisa humana aberta ao seu próprio devir: “Heráclito afirma taxativamente a variação ou movimento das coisas [...] tudo corre, *tudo flui*. Ninguém pode se banhar duas vezes no mesmo rio, porque o rio permanece mas a água já não é a mesma” (MARÍAS, 2004, p. 31, grifo do autor). Essa abertura ao originário da palavra – a *alethéia*²³ grega – pede que nos descumpramos da costumeira vigência de sentido que votamos à palavra. “O homem moderno não é, por si mesmo, capaz dessa ação pensante” (HEIDEGGER, 1998, p. 289). Com isso, o que quer Heidegger, é nos estender um convite para que com ele nos desloquemos a uma experiência primordial da linguagem: “Sendo assim, e apesar de todo encobrimento da história, esta seria, também para nós, uma boa ocasião de nos colocarmos, ao menos uma vez, a questão sobre o modo pré-metafísico de pensar o *lógos*” (HEIDEGGER, 1998, p. 288, grifo e tradução meus).

Mas não podemos negar que estamos atrelados a um modelo moderno de verdade, que de si faz um saber absoluto de cunho metafísico: indutor e condutor de conhecimentos últimos. O deslocamento que nos propõe Heidegger é de outra ordem: trata-se de fazer com que nos movimentemos na direção do horizonte da primordialidade da linguagem; buscando com isso o amplo de suas possibilidades (a linguagem é ela sempre um “vir a ser”). Porquanto, é justamente o afastamento do “novo da linguagem” (caminhos que rumam a uma condição de saber absoluto), para onde deveríamos nos conduzir; pois tudo já é desde sempre linguagem. O fluxo

²³ A verdade segundo o pensamento originário grego, nela está incluso todo o movimento de possibilidades da linguagem.

heraclítico se desponha como “movimento não novidadeiro”. Desalinha-se de uma ordem apropriativa da linguagem que incumbe carregar saberes totalizados.

2.2.4 A aletheia grega: cursos e discursos no itinerário da escrita literária

Mas como atrelar a percepção originária da linguagem às falas literárias de Cristovão Tezza e Bernardo Carvalho?

Silviano Santiago, ao analisar o último romance de Ricardo Piglia, *Blanco Nocturno*, em recente artigo publicado no caderno de cultura de o *Estado de São Paulo*: dispõem-nos em direção a uma provável resposta. No romance, a indecidibilidade se faz representar iconicamente “a partir dum desenho, onde se pode ver ou bico proeminente de pato ou as orelhas longas de coelho” (SANTIAGO, 2011, p.02). A metáfora funciona no sentido de fazer prevalecer na palavra, um encobrimento que não mais pode apenas funcionar como simples retentiva de uma condição de revelação – desnudada em seu próprio gesto significativo, ela está indecida em sua capacidade de compreensão: “Se o espectador atentar para o bico, descobre o pato no desenho de coelho, para as orelhas, o coelho no desenho do pato” (SANTIAGO, 2011, p. 02). Os “acontecimentos apreensivos que magnetizam os moradores de uma comunidade rural dos pampas, nos anos 1970 resulta do esforço do artista para revelar tudo que é tido como corriqueiro na província” (SANTIAGO, 2011, p. 02). É quando da chegada da figura estrangeira da personagem Tony Duran, que se faz figurar o rompimento dessa cotidianidade corriqueira. A crise identitária instala-se na pequena comunidade (“bico de pato ou orelhas de coelho”?) prefigurando ao que se dá a ver ao leitor do romance: justamente sua “in-condição” de compreensão. A começar pelo título do romance, *Blanco nocturno*, alusão aos óculos infravermelhos usados pelos soldados ingleses ao longo da guerra das Malvinas – que lhes permitindo enxergar o inimigo através do breu da noite –, tem-se nesse jogo opositivo entre “brancura” e “breu”, a personificação da impossibilidade de sinalizar um *lócus* de sentido à narrativa. O amálgama da pertença comunitária tratar-se-ia de mais um “disparate do avesso que atesta sobre a inautenticidade do lado aparente” (SANTIAGO, 2011, p. 02). A pequena comunidade ao projetar a fragilidade do sentido de sua pertença na figura

do forasteiro Tony Duran só quer fazê-lo desaparecer: “quem o assassinou a facadas? Alguém e todos está dito na ‘ficção paranóica’ idealizada por Piglia. Na vida comum provinciana, o coletivo dispensa o alguém, embora seja ele que, em última instância enxergue o ‘branco noturno’” (SANTIAGO, 2011, p. 02).

O que está em jogo, como na prosa de Bernardo Carvalho, é a indecidibilidade da palavra. O que invariavelmente cava-se como ausência no interior da significação se cala como verdade à letra à moda dos pensadores originários. A aletheia – a verdade da linguagem para o grego originário – não é um *médium* de desvelo: assume-se, desde sempre, como modo de transitividade significacional. O grego dotado da dimensão originária da palavra, invariavelmente sabe-se dito pela linguagem: jamais lhe faz de assunção à condição de uma verdade.

Portanto, medir o quanto as produções literárias de Carvalho e Tezza, elas mesmas se fazem por esse modo originário de constituir-se pela linguagem: é uma das questões nucleares deste trabalho. O próximo subcapítulo traz em seu horizonte analítico, a desconstrução dirigida por Derrida às possibilidades da palavra. Assim: enseja-se, por outra via, uma mesma apreensão destinada ao ponto mais fundo da palavra: sua condição hiante de dizer.

2.3 ESCREVER É “INCONTER”: DERRIDA E AS MARCAS DO TEXTO

Obviamente tanto para Tezza quanto para Carvalho a linguagem sobrevém em importância. Romances como *O fotógrafo*, de Tezza e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, para ficarmos apenas nesses dois exemplos, buscam trabalhar o horizonte do discurso pela via da problematização das suas condições de estabelecimento de sentido. O primeiro, tira do gesto obturativo da fotografia (um jogo alternado e linear entre luz e sombra) seu modo de dizer das limitações da linguagem. Em *Nove noites*, o apanhado de depoimentos sobre o antropólogo Buell Quain, por pessoas que de alguma maneira privavam de sua intimidade, não nos permite perceber o quão próximos ou distantes estamos do verdadeiro Quain. Portanto, é a cena da linguagem e suas possibilidades que são colocadas em dimensão. Cada um dos dois autores, a sua maneira, trabalha os caminhos e

descaminhos do verbo. Como já vimos na introdução, cumpre compará-los por seus modos de produzir sentido no interior dos seus escritos ficcionais. Um dos pensadores fundamentais para levar a termo esta tarefa é Jacques Derrida. A linguagem e a sua condição de expressividade constituem-se nas porções principais do seu trabalho.

2.3.1 A palavra como convite à detrição do conceito

Um dos desafios de Derrida é desconstruir o entendimento à linguagem baseado em uma percepção de cunho ontológico. As críticas que remete à fenomenologia de Husserl, em seu *A voz e o fenômeno*, permite-nos acompanhar tal processo. A obra demonstraria o quanto Husserl afasta-se da pura “fenomenização da linguagem”, à medida que seu campo conceitual visa-se a uma percepção prévia à própria linguagem. Ao subsumir o giro expressivo da palavra a uma suposta estruturação explicativa, Husserl acabaria por deslocar o eixo da própria expressividade fenomênica da linguagem. Tratar-se-ia de reter a linguagem no interior de sua suposta explicação – “porque o que é expresso é uma *Bedeutung*, isto é, uma idealidade não <<existente>> no mundo” (DERRIDA, 1996, p. 44, grifo do autor). Por não se fazer “existente no mundo”, Derrida tira que é o próprio conceito de idealidade que deveria “estar naturalmente no centro de uma tal problemática” (DERRIDA, 1996, p. 65); pois, por si só, já seria ele mesmo uma indexação explicativa retraída à amplidão fenomênica da linguagem: “a determinação do ser como idealidade confunde-se de maneira paradoxal com a determinação do ser como presença” (DERRIDA, 1996, p. 66 e 67). Desse modo, para Derrida, só seria possível operar o conceito de “ausência ideal” se o ser da percepção fenomênica Husserliana fosse absolutamente desabilitado de todas as suas pretensões de aferimento – se havido em transgressão à sua própria existência explicativa, “existência empírica, a factualidade, a contingência, a mundanidade, etc”. (DERRIDA, 1996, p. 67). Derrida no capítulo 5 de *A voz e o fenômeno* diz: “A ponta do instante, a identidade do vivido presente a si no mesmo instante traz, portanto, toda a carga desta demonstração” (DERRIDA, 1996, p. 75). Sendo que, “A

presença a si deve produzir-se na unidade indivisa de um presente temporal, para não ter de se dar a conhecer por procuração do signo” (DERRIDA, 1996, p. 75).

Em que pese Husserl nunca ter acreditado “na realização de um <<saber absoluto>> como presença junto de si, no *Logos*, de um conceito infinito” (DERRIDA, 1996, p. 120), mesmo assim, seu “discurso fenomenológico está aprisionado, como bem vimos, no esquema de uma metafísica da presença que se esforça incansavelmente por fazer derivar a diferença” (DERRIDA, 1996, p. 120).

Dessa maneira:

Contrariamente àquilo em que a fenomenologia – sempre fenomenologia da percepção – tentou levar-nos a acreditar, contrariamente àquilo em que o nosso desejo não pode deixar de ser tentado a acreditar, a própria coisa subtrai-se sempre. (DERRIDA, 1996, p. 123)

Assim, a palavra é a voz fenomênica que por si só, insubordina-se a qualquer instância de captura – móbil: exclui a própria condição de previsibilidade. Não se determina sob limites conceituais, funda-se antes da própria irredutibilidade. Não é mera condição: “idéia” separada do próprio gesto; tão pouco poderá pontuar-se de uma ausência que se venha dispor como presença à linguagem. Afirmada apenas em sua pura condição de acionamento, a linguagem só pode dizer de si enquanto marca que se disponibiliza no vazio de sua própria insígnia.

2.3.2 A vida, o centro, o sentido e a palavra: considerações derridianas sobre Edmond Jabès e Antonin Artaud

A voz hiante suportada em certos discursos ficcionais é um “entrelugar”: “vão” feito entre os flancos da ausência e da presença, requer-se em elisão à própria cifragem e sentido. Derrida, no ensaio “Elipse”, de *A escritura e a diferença*, ao falar do *Livro das questões* de Edmond Jabès²⁴, toma esse “poder dizer” elisivo da palavra, como “constantemente começado e retomado de um lugar que não está nem no livro nem fora do livro, dizendo-se como a própria abertura que é reflexo sem saída, reenvio, retorno e meandro do labirinto” (DERRIDA, 2005, p. 79). Trata-

²⁴ Poeta e escritor notabilizou-se principalmente através do *Livro das questões*.

se, portanto, de assumir a linguagem preenchida pelos seus próprios abismos – “quando se pode ler um livro no livro, uma origem na origem, um centro no centro, é o abismo, o sem-fundo da reduplicação infinita. O outro está no mesmo, ‘O interior no exterior... O centro é o poço’ (DERRIDA, 2005, p. 76, grifo meu e do autor). Essa vacância direcionada ao corpo significativo da palavra configura-se em uma cena de grande radicalidade – uma percepção sempre evadida de sua condição de presença (ou seja: a condição de uma presença dirigida a um um sentido fixo no interior da palavra).

Derrida, nas análises dirigidas ao teatro corpóreo²⁵ de Artaud, buscou essa mesma condição. No ensaio que lhe dedica em *A escritura e a diferença*, “A palavra soprada”, de pronto reconhece que a linguagem artaudiana pretende-se “pulsionada” sem doma e remissão desde o interior de suas próprias carnes. Mas, só pôde tornar-se mote de uma ação crítica, em termos de uma análise da linguagem, porque se houve de empreender novas pontes de entendimento entre os discursos, clínico²⁶ e crítico. Só assim se construiu o interesse examinativo que, por comunhão, pode rumar a análise da palavra artaudiana para uma condição mais originária:

Este horizonte e esta origem, para sorte nossa, anunciam-se hoje melhor. Próximos de nós, M. Blanchot, M. Foucault, J. Laplanche interrogaram-se sobre a unidade problemática destes dois discursos, tentaram reconhecer a passagem de uma palavra que, sem se desdobrar, sem mesmo se distribuir, de um único e simples jato, falasse da loucura e da obra, mergulhando em primeiro lugar em direção à sua enigmática conjunção. (DERRIDA, 2005, p. 108)

Derrida fala de uma palavra que Artaud pretendia fazer de corpo vivo sobre o palco. Ao dispô-la no interior da singularidade da cena teatral Artaud a converte em “uma manifestação que não fosse uma expressão mas uma criação pura da vida” (DERRIDA, 2005, p. 117). Índice de fala absoluta, essa palavra é “um desejo indestrutível de presença plena, de não diferença; ao mesmo tempo vida e morte” (DERRIDA, 2005, p. 147). Dessa maneira, “a transgressão da metafísica por este ‘pensar’ que, diz-nos Artaud, ainda não começou, corre o risco de voltar à metafísica” (DERRIDA, 2005, p. 147, grifo do autor). Sendo essa palavra sempre um espaço conflagrado, ela não traz em si aparas dirigidas à suportaçãõ de um sentido

²⁵ Proposta teatral de Antonin Artaud, onde a palavra interpretativa é um gesto vivo sem remissões.

²⁶ Artaud foi diagnosticado esquizofrênico

fixo. Sua condição irreduzível quer a todo o momento romper com as bordas seguras de toda e qualquer remissão:

O “*impoder*”, cujo tema aparece nas cartas a J. Rivière, não é, sabemos-lo, a simples impotência, a esterilidade do “nada para dizer” ou a falta de inspiração. Pelo contrário, é a própria inspiração: força de um vazio, turbilhão do sopro de um soprador que aspira para ele e me furta aquilo mesmo que deixa vir para mim e que eu julguei poder dizer *em meu nome*. A generosidade da inspiração, a irrupção positiva de uma palavra que vem não sei donde, acerca da qual sei, se for Antonin Artaud, que não sei donde vem nem quem a fala, essa fecundidade do *outro* sopro é o impoder: não a ausência mas a irresponsabilidade radical da palavra, a irresponsabilidade como poder e origem da palavra”. (DERRIDA, 2005, p. 117 e118)

Esse, o legado da loucura de Artaud. Uma condição originária cedida à palavra onde a linguagem jamais é moldurada pelas barras de um início, um fim, ou uma finalidade que se disponha para além da letra. Todos os binarismos²⁷ que organizariam os discursos teóricos do ocidente em Artaud estão desfeitos – pois; se não é isso, seria a sua própria voz quem sucumbiria. A sua maneira Artaud banca a sua aventura autoral dirigida à linguagem: uma “fala/tempo/corpo” voltada desde sempre para o seu momento originário – uma posta restante jamais entregue ao resgate.

2.3.3 A elisão e a cena da palavra

Desde o início deste trabalho dissertativo, a palavra conflagrada nos acompanha. Blanchot a avivou através da “meia-noite de Mallarmé²⁸” e também quando da condição neutral que designou ao discurso poético de Char. Com Heidegger, quando do resgate dos pensadores originários, ela se fez “puro silêncio”... (ouvir a linguagem e não através dela). Neste momento, em meio às considerações feitas por Derrida a Artaud e Edmond Jabès – ela também não se faz maciça em termos de uma significação pronta e acabada.

Essa palavra rompida com a sua comportamento mansa procura desprender-se dos selos de estabilidade – nada, em seu interior, está, ou restará

²⁷ Sujeito e objeto/representação e coisa representada/verdade e verbo e etc.

²⁸ Metáfora que se liga à prosa poética *Igitur*, de Mallarmé.

pacificado. Carga viva: requer-se por bastante em si mesma, não lhe havendo por presença a firma última da verdade.

Derrida traz como tema central de sua filosofia pensar essa palavra: “[...] seus livros e seminários equivalem a longos e insubstituíveis ‘cursos de filosofia’, cursos os mais desconcertantes, é verdade, de uma pedagogia que faz se perderem alguns dos dogmas mais caros ao platonismo” (NASCIMENTO, 2001, p. 25). Ao afirmar a letra desde essa dimensionalidade desconstrutora, Derrida recusa a “univocidade de qualquer noção, categoria, conceito ou, em suma, nome” (NASCIMENTO, 2001, p. 32). E se buscamos aqui distinguir os universos romanescos de Tezza e Carvalho pesa-nos fazê-los sob semelhante arrepio: “esse procedimento é o de pôr desde logo em suspenso a questão de saber ‘o que é a literatura’” (NASCIMENTO, 2001, p. 39 grifo do autor). Em entrevista concedida a Henri Rosne²⁹, sobre o conjunto dos seus escritos, Derrida diz ser um “recurso indecível que o coloca em movimento, mas antes como *deslocamento* e como deslocamento de uma *questão*” (DERRIDA, 2001, p. 9, grifo do autor). Trata-se de mover a apreensão sem a necessidade da fixação de um gesto teórico de confirmação última.

Em recente ensaio publicado na revista *Cult* (“Desejo de Concretude”), Eduardo Socha, ao falar sobre o livro de Francisco Bosco, *E livre seja este infortúnio*, diz-nos, ao anotar-lhe o tom ensaístico:

Boa parte da filosofia recente percebeu que um sistema de conceitos e de categorias universais, em sua predisposição transcendental, retém apenas o entulho grosso das ideias prontas; ao forjar a realidade de cima para baixo em vez de acompanhar pacientemente o movimento de seus detalhes, tais ideias abrem caminho para o dogmatismo e para a arrogância do pensamento. (SOCHA, 2011, p. 32).

Esse gênero, por natureza, antagoniza-se com o “afã de descrever, no âmbito da teoria, uma verdade última e eterna, para encontrar no transitório, no fragmentário, no continente, seu plano formal de reflexão” (SOCHA, 2011, p. 32). Não obstante – ao convocar Adorno – Eduardo Socha lembra-nos que é também dom do ensaio “não querer procurar o eterno no transitório, mas sim eternizar o transitório” (SOCHA, 2011, p. 32, grifo do autor).

²⁹ Pertence a um conjunto de entrevistas concedidas por Jacques Derrida, publicado sob o título *Posições*.

Essa mira expressiva só casada com o seu próprio movimento, que não pode dar-se por encerrada ao cerrar seu alvo, assombra nossas verdades prontas. A mobilidade que debruça em si torna baça a nossa visão: posto que estamos por demais acostumados em fixá-la em um sentido último. Como originaria a concebeu Heráclito – todo o dizer é com a totalidade das coisas... E flui o tempo todo.

Mas o que deseja *E Livre Seja Este Infortúnio*? Nuno Ramos, na orelha do livro, aponta para esse estranhamento do leitor que vê seu tapete puxado a todo momento: “Que livro é este que estou lendo, afinal? O que ele quer?”. Pois não se trata de um livro de ensaios sobre facetas sociais do cotidiano. Seria um conjunto de textos coordenados por um mesmo eixo teórico em movimento, feito basicamente de dois conceitos: os conceitos de *ato* e de *real*, retirados da psicanálise lacaniana. Na apresentação do livro, Bosco diz “na bucha” que pretende examinar concretamente o seguinte problema: “As pessoas mudam?”. Um problema tão enigmático quanto genérico. (SOCHA, 2011, p. 33, grifos do autor).

Baseado nesse binômio expressivo (“ato” e “real”), o livro de Bosco (pelo menos em sua aparente proposta) parece ir (ao se confirmar em sua plena voz ensaística) ao encontro das necessidades analíticas aqui inscritas: o estabelecimento de uma palavra que não faz fulcro em sua condição prévia ou perene.

2.4 O DISCURSO FICCIONAL E A PSICANÁLISE: LACAN E A LETRA LITERÁRIA

Para a psicanálise o jogo da palavra se exerce sob o primado do significante³⁰. Marcada por uma singularidade intransferível, sua significação é transportada ao outro pelo desvio e pela falta. Desse modo, “falar de um objeto é invocar um certo ponto de vista, o que faz com que o saber sobre a linguagem seja impossível de ser totalizado” (ANQUETIL, 2004, p. 38). Assim, crer em algo dito pela via da palavra, por si só, é dar-lhe condição imaginária³¹: “o objeto é inapreensível enquanto tal e não há dados lingüísticos independentes que permitam delimitar o fato lingüístico como um objeto, é o ponto de vista que cria o objeto [...] não estamos

³⁰ Aqui se refere ao conceito lacaniano, onde o significante é sempre ele uma marca vazia que será assumida de forma única e singular em suas relações com aqueles que com ela travam contato.

³¹ Do ponto de vista psicanalítico, o imaginário é a base sobre a qual se articulam o real e o simbólico com vistas à construção de um objeto de desejo.

longe da fórmula da fantasia” (ANQUETIL, 2004, p. 38). Porquanto, daí que “a literatura se apresenta como bem mais do que um exemplo particular de escrita, pondo em questão, de saída, o valor mesmo de *exemplaridade*” (NASCIMENTO, 2001, p. 43).

2.4.1 A letra literária como marca de um dizer

Em um primeiro momento, nos parece estranha a percepção lacaniana da linguagem – principalmente quando, fazendo-se em relação ao real³², ela é tomada por aquilo que lhe faz “furo” (atravessamento ao invés de lhe ser uma interpretação límpida): “a letra e sua função representam esse furo e na seqüência seus efeitos” (HILTENBRAND, 2004, p. 79). Deslizando sem paragens em sua própria estrutura, por seu medeio, sujeito e objeto, emissão e recepção, estão sem aparas.

Na literatura, essa condição “se presta à produção de uma estranheza inquietante ou de uma estranha familiaridade (MAJOR, 2002, p. 106, grifo do autor). Sua letra “dispõe de meios mais poderosos do que a vida real para produzir esses efeitos” (MAJOR, 2002, p. 106). Em *O sol se põe em São Paulo*, romance de Bernardo Carvalho, uma velha senhora, a muito emigrada do Japão, encomenda a escrita de um livro (supostamente autobiográfico) a um aspirante a escritor; à medida que a trama avança, as evidências da história não cessam de esboroar.

Esse modo especial de posicionar-se na clave da representação é o “que podemos chamar, usando um neologismo, de constante *deslocação* (disjunção e deslocamento da fala e do lugar) [...]” (MAJOR, 2002, p. 206, grifo do autor). Qual o conto de Poe, *A carta roubada*, “nenhuma posição saliente é possível e, tão logo é iniciado, o trajeto da carta escapa tanto ao remetente quanto ao destinatário” (MAJOR, 2002, p. 207). A carta emerge como a principal personagem do conto: “sem que jamais seja revelado o seu conteúdo, ela rege o balé de todos os personagens [...]” (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p. 228). Suposto lugar de guarda de preciosas informações, sua materialidade permite o desencadeamento das cadeias significantes que dão contorno narrativo ao conto: cada uma das

³² Para Lacan, o real é aquilo que não cessa de não se inscrever no campo do simbólico e do imaginário. Mas que deles participa como resto “foraclusido”.

personagens tange-lhe a superfície desde o seu horizonte singular de significação. Assim, segue que “a expressão ‘estar de posse de uma carta’ revela-se então admiravelmente ambígua” (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p. 228). Sua existência física está à vista de todos, posto que “no real nada está escondido; o que se esconde é da ordem do simbólico [...]” (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p. 228). É outra carta, a de Manuel Perna, cujo remetente desconhecemos, em *Nove noites*, romance de Bernardo Carvalho, o que aguça o imaginário do leitor. Em seu em torno, são tecidas várias cadeias significantes³³ – rasuras que tentam capturar e decifrar fragmentos da vida do antropólogo Buell Quain. Tornado semblante de si, ele emerge do livro através das palavras daqueles que intencionam descrevê-lo – mas, nada confirma-se de modo último. A letra é um matizamento entretecido à superfície do texto, “não tem por causa um sujeito, uma substância ou um ente presente em algum lugar [...]” (DERRIDA, 2001, p. 34). Toda a sua movimentação sempre se faz em meio ao mesmo insumo que não mais pode ser pensado em termos “da oposição presença/ausência” (DERRIDA, 2001, p. 33, grifo do autor). Assim, “o nome próprio do sujeito, bem como sua identidade, repousa sobre essa negatividade essencial: o não idêntico a si e a perda do objeto de que só o rastro como letra, como inscrição, é memória” (DUBOIS, 2004, p. 85). A letra, ao emprestar contornos a si mesma, não se faz “objetivável, nem em seu suporte verbal [...] embora um rastro persista [...] rastro não inscrito na realidade cotidiana” (HILTENBRAND, 2004, p. 77). O que dissemina, não são seus significados – e sim a singularidade de um gesto inflectido a cada novo dizer. Não há possibilidade do trânsito selado de suas significações.

2.4.2 Intercessões entre a psicanálise e a literatura

À palavra, em princípio convocada a dar fé aos movimentos da significação, caberia o papel de entreposto garantidor do significado – onde “tudo se encaixa veloz e perfeitamente. Basta uma piscada de olhos, e o charuto torna-se sinônimo de falo [...]” (COSTA PINTO, 20--, p.58). Nesse estabelecimento duplo,

³³ Entende-se aqui por toda e qualquer composição linguística que se articula em derivação.

imposto pela “lógica do significado, alho realmente significa bugalho (e foi sempre alguém que disse)” (COSTA PINTO, 20--, p.58).

Mas, e se não é o discurso (todo e qualquer discurso) esse espaço absoluto de transição? Lacan, ao adaptar o conceito saussureano de significante dirá que o que transita pela palavra é tão somente a intransferibilidade de sua letra discursiva: ela mesma, sustentada unicamente pelo estuque da imaginação – amalgamação do “real”, “simbólico³⁴” e “imaginário”; e que Lacan representou iconicamente pelo “nó borromeu³⁵”.

Para Lacan e sua psicanálise, “propriamente falando, o fato lingüístico enquanto objeto não existe. Só podemos abordá-lo a partir da noção de ponto de vista” (ANQUETIL, 2004, p. 38). O estabelecimento de uma significação que se possa enviar ilesa a outra margem da comunicação simplesmente esta inviabilizada. Esse processo fica mais clarificado “ao longo do seminário *A identificação*, e isto desde a sessão de 6 de dezembro de 1961” (DUBOIS, 2004, p. 83, grifo do autor).

O composto da ficção é, pois, também esse manejo de sentido que só pode autorizar-se enquanto puro significante. Trata-se de uma palavra intransferível não ida além da singularidade dos seus limites. “Incompletude do ser que a psicanálise descobre na literatura, impossibilitando uma relação de adequação entre as palavras e as coisas” (FREITAS, L. A. P., 2009, p. 22).

³⁴ Para a psicanálise é a letra desde onde o real e o imaginário se articulam.

³⁵ Representação esquemática da articulação entre o real, o simbólico e o imaginário. Dependendo de qual dos campos se faça mais ou menos avantajado se dá relevo a uma das três estruturas ordenadoras do sujeito: neurose, psicose ou perversão.

3. CARTOGRAFIAS DA DESCONSTRUÇÃO E DO DESCENTRAMENTO: PRODUÇÃO E SENTIDO NO INTERIOR DAS OBRAS DE BERNARDO CARVALHO E CRISTOVÃO TEZZA

3.1 CONTORNOS DE SI E CONTORNOS DO OUTRO: VOZES E LUGARES NO INTERIOR DOS ROMANCES *O FILHO ETERNO*, *NOVE NOITES* E *O FILHO DA MÃE*

Os três romances trazem em comum a construção do espaço biográfico. Nas duas narrativas de Bernardo Carvalho toda a forma de identidade constrói-se por intermédio de uma letra hiante. Como em um jogo de máscaras incessado, a palavra é pura circulação de onde jamais se faz jazer a face. Se, em um primeiro momento, em *O filho da mãe*, as cidades e um determinado contexto histórico, a guerra da Chechênia, parecem garantir certa territorialidade e identidade à narrativa à medida que avançamos na história, mesmo essas referências, que em tese seriam mais substanciais, parecem desfazer-se. Toda a condição depreensiva do discurso orbita em uma dimensão invariavelmente diaspórica. O lar da personagem Zainap, em ruínas, tem como causa do seu desfazimento não somente a guerra; São Petersburgo, em reforma, por conta de sua efeméride, extrai de si traços daquilo que algum dia fora, mas que, já não podem ser remetidos a ela e aos tempos que assim a conformaram (a memória falta ao passado, pois só pode ser vivida enquanto condição presente); também os outros movimentos pelos quais são submetidos os demais lugares e personagens indicam-se por este mesmo estado de movência: uma construção de sentido sempre desestabilizada pela própria letra da narrativa.

Em *O filho eterno* (de Tezza) o peso libertário do dizer da linguagem está como que cedido sob a pungência do fato de que ali se narra as relações de um pai com o seu filho, portador da Síndrome de Down. O escritor personagem narra o difícil caminho da aceitação deste outro (o seu filho) em sua condição de sujeito. Paralelamente ao drama vivido pelo escritor personagem e seu filho é também a linguagem em seu drama de uso o que se faz ver. O pai escritor, pronto para assistir a uma partida de futebol ao lado do filho, lucubra sobre a sua condição “especial” de se haver com as palavras: “[...] sem nenhuma metáfora de passagem (ele não

compreende metáforas; como se as palavras fossem as próprias coisas que indicam, não as intenções de quem aponta), para então habitar um mundo reescrito” (TEZZA, 2007, p. 221). Mas se estabelece sobre o fosso incerto das palavras um ponto de contato entre ambos: “Bandeira rubro-negra devidamente desfraldada na janela, guerreiros de brincadeira, vão enfim para a frente da televisão – o jogo começa mais uma vez. Nenhum dos dois tem a mínima idéia de como vai acabar, e isso é muito bom” (TEZZA, 2007, p. 222).

3.1.1 A palavra

“Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui” (CARVALHO, 2006, p. 6). Assim se inicia a narrativa de *Nove noites* (de Bernardo Carvalho). Alguém fala para outro alguém que está ausente – e que, em um dado momento, deverá se servir daquelas palavras. Trata-se de uma carta que a personagem Manoel Perna endereça a um destinatário que não sabemos quem é – e que tão pouco será revelado ao longo da trama. Sobre a carta está disposta a mensagem que Perna quer externar ao se destinatário... Mas o que ela realmente pode dizer? Sabemos pela própria trama narrativa do livro que ali se fala de Buell Quain, o antropólogo americano que cometera suicídio no Tocantins, onde pesquisava a vida dos índios krahô. Como no conto *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, a materialidade da carta de Perna só pode suportar o vazio da significação. Quain está morto, mas é ele que transita na forma de significação junto a todos que de uma maneira ou de outra estão ligados ao seu nome. Buell Quain é ele mesmo alguém “Que deixou cartas impressionantes mas que nada explicam” (CARVALHO, 2006, p. 6). Ao contrário de Tezza (no trecho anteriormente aludido), a palavra aqui não se indica pelo que se pode dizer por ela, é apenas o espaço vazio por onde se pode dizer algo a alguém que jamais está presente para percebê-lo enquanto tal. Todo o seu gesto não pode senão comportar a própria falta de sentido. Assim como no conto de Poe, não só a carta de Manoel Perna, mas todo o conteúdo narrativo do romance apoia-se em um campo

significacional sempre movediço. Qual *Igitur* (o conto de Mallarmé já citado) a letra só pode dar o “hiato das horas”.

Esse engenho (“puro significante”) é observado por Lacan no interior da narrativa de Poe – diz ele, em *Outros escritos*, no capítulo³⁶ que lhe dedica à análise: “Minha crítica, se tem alguma razão de ser tomada como literária, só pode referir-se, esforço-me para isso, ao que Poe faz, por ser escritor, para compor tal mensagem sobre a carta” (LACAN, 2003, p. 17).

Esforço que também está na prosa elisiva de *Nove noites*: Quain é traficado de mão em mão sem que possamos saber quem ele realmente é – “Estou certo de que o que ele me contou aos poucos, ao longo daquelas nove noites, foi uma confissão, mas de alguma coisa além do que parecia professar (CARVALHO, 2006, p. 117).

Em Tezza (lembramos o que está dito ao final de *O filho eterno*): “o jogo começa mais uma vez. Nenhum dos dois tem a mínima idéia de como vai acabar, e isso é muito bom” (TEZZA, 2007, p. 222) – a palavra, portanto, adere à sua condição faltante em distinção a de *Nove noites*: não se funda na condição de “pura hiância”, mas se faz invariavelmente na condição de presença ao indicar-se como incerta e contingente. Trata-se de apresentar um “por vir”, que desde já está enquadrado como instância presentificada e dirigida (“em sentido”) a uma suposta abertura destinada a um “sempre presente” tempo “futuro”. No início do romance, sob a rubrica do discurso indireto livre, se proclama: “A gramática é uma abstração que aceita tudo” (TEZZA, 2007, p. 12). Anunciada a vazies do significante, o que acaba por se preencher é uma presença selada de um tempo narrado sem furos. Com isso, a falta não é experimentada enquanto puro abandono da significação que se absolutiza em sua própria letra. Em outras palavras, a falta parece compor-se em uma urdidura textual sem val em meio ao maciço do que se pode dizer. Em Carvalho isso se funda obliquamente em meio à própria precariedade do sentido: Buell Quain configura-se pela palavra, mas nada dele se pode saber de modo último.

³⁶ Trata-se do texto *Lituraterra*, onde Lacan através do conto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada*, analisa a letra como sendo ela puro significante: um desdobramento da análise feita no Seminário sobre *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, que se encontra em *Escritos*.

3.1.2 O “outro”

Jacques Derrida na parte final do seu *A voz e o fenômeno* (onde analisa a abordagem fenomenológica produzida por Husserl em relação à linguagem) concita-nos a dissolver todo e qualquer estabelecimento de “lugar” concedido à palavra. Todo o jogo linguístico (inclua-se aí a sua carga indicial) estaria unicamente conformado a uma marcação que não cessa de fazer escorrer os seus objetos: um vazio que não se deixa remeter para além de si mesmo. Índice de presença que não pode infletir em si, um outro que não o seu próprio movimento.

Para Lacan, é na linguagem que “O sujeito se pergunta ‘que quer o Outro?’ E, nessa interrogação, interroga sua própria identidade [...]” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 559, grifo da autora).

Em *O filho eterno* (de Cristovão Tezza), o escritor personagem (pai da trama que narra) toma para si o outro que por ele é narrado (o filho). Em seu discurso indireto livre, diz-nos: “E no caso, ele pensa – e quando pensa acende outro cigarro –, a troco de nada. Para dizer as coisas claramente, ele conclui todos os dias: essa criança não lhe dará nada em troca” (TEZZA, 2007, p. 74). Em comum, entre pai e filho está a massa irreduzível da linguagem. “A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a mentira e a confissão” (KLINGER, 2007, p. 51).

Pela linguagem erguem-se pontes entre as personagens: “O escritor fecha os olhos: talvez seja a criança que, do seu silêncio, esteja comandando os gestos cadenciados, quase militares, dos três adultos em torno dela, e o pai lembra a piada dos pombos que adestram os humanos – e sorri” (TEZZA, 2007, p. 97). O zelo que o pai dedica ao filho nas intermináveis sessões fisioterápicas transcorridas ao longo do dia, o fazem pensar: “Sim, essa brutalidade faz sentido [...] talvez (isso ele não pensa) de fato a criança tenha de conquistar o seu direito de se tornar um filho” (TEZZA, 2007, p. 105).

Daniela Klinger, em seu *Escritas de si, escritas do outro*, nomina de “performance do autor” esse sentimento ambíguo incutido na narrativa: “A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar [...] a autoficção como uma

performance do autor” (KLINGER, 2007, p. 51, grifo do autor). Sendo *O filho eterno* um bom exemplo dessa condição.

Diferentemente de Carvalho, o subliminarizado na prosa de Tezza vai se construindo sob a marca do sentido: toda a elipse monta a sua condição faltante na forma de “presença”. O escritor personagem (em *O filho eterno*) fundiona os seus contornos aos contornos do filho.

Pela palavra narrada, a letra se esboça sem espaços vazios. A linguagem no interior do romance, em que pese ser sempre um terreno alagadiço – o filho “movimenta-se o tempo todo – mais do que seria razoável – mas há algo distante nele, o fechamento misterioso em si mesmo, aquela barreira intransponível diante da alma alheia: jamais entramos nela” (TEZZA, 2007, p. 117) – está sempre preenchida por uma condição de sentido.

Própria intransponibilidade dirigida à linguagem, a palavra, para o filho, “é uma conquista penosa, terreno em que [...] avança aos solavancos ininteligíveis, caos de palavras e relações, em meio a gestos e afetos sem tradução” (TEZZA, 2007, p. 117). Tudo está amalgamado sob a chave difusa do sentido. Daniela Klinger, ao citar Doubrovsky,³⁷ resgata que,

na era pós freudiana, a autobiografia clássica deu lugar a dois tipos de discurso: do ponto de vista do conhecimento do sujeito por parte do outro, o analista, o discurso de caso é uma espécie de biografia; do ponto de vista do sujeito mesmo, o analisado, é uma forma nova de autobiografia. (KLINGER, 2007, p. 51)

O sujeito e o seu relato, portanto, passam a não estar mais ligados ao “‘moi seul’ de Rousseau, agora o analisando sabe bem que seu auto retrato é um hétero-retrato, que ele vem do lugar do outro” (DOUBROVSKY apud KLINGER, 2007, p. 51, grifo do autor). Ou seja:

A (auto)biografia que se põe no lugar da cura é a ficção que conta para o paciente como a história de sua vida. Quer dizer que o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise cria uma ficção de si. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa é apenas ficção que o sujeito cria para si próprio. É dessa concepção psicanalítica da subjetividade como *produção* que Doubrovsky deriva o conceito de autoficção: “a autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não

³⁷ Estudioso e crítico das produções biográficas e autobiográficas.

somente no tema, mas também na produção do texto”. (DOUBROVSKY apud KLINGER, 2007, p. 51 e 52)

Há de se entender que “a identidade entre o discurso psicanalítico e a autoficção reside não na crença de que há verdade na ficção, mas no fato de que ambos discursos operam uma separação entre verdade e fato e propõe outra noção de verdade [...]” (KLINGER, 2007, p. 52). Klinger, citando ainda Doubrovsky, diz-nos que “Se a verdade de um sujeito é a ficção que rigorosamente dele se constrói, a verdade da ficção é fictícia” (DOUBROVSKI apud KLINGER, 2007, p. 52). Portanto, a ficcionalização do “eu” requer para si a sua própria “in-condição” depositada no tramado do texto: a “[...] única ‘verdade’ possível reside na ficção que o autor cria de si próprio acrescentando mais uma imagem de si ao contexto da recepção de sua obra” (KLINGER, 2007, p. 52, grifo do autor).

Essa fragmentação está tanto no discurso ficcional de Tezza quanto no de Carvalho. A diferença é que no caso de *O filho eterno* (um auto-retrato ficcional que se intercepta no campo da letra com a vida real do autor) ela parece encampar-se de um duplo jogo que não concede espaço ao lacunar: pai escritor rumo a decifração do filho em verbo. Na composição desse retrato de convivência entre um pai (o autor personagem) e seu filho com Síndrome de Down a condição filial e de autoria tanto está estendida ao filho quanto ao próprio texto. São descrições que correm em uma única via de sentido: pai autor filho personagem – “É preciso um certo esforço para amá-lo, ele pensa – ou ele não pensa, o pai, ele não pensa em nada” (TEZZA, 2007, p. 117).

Em *Nove noites* a indecidibilidade também movimenta a linguagem, mas não podemos medi-la. Buell Quain é aquilo que queremos que ele seja. Percebemos apenas infletidos no vazio de sua significação:

Quain chegou ao Brasil em fevereiro de 1938. Desembarcou no Rio de Janeiro às vésperas do Carnaval. Foi morar numa pensão da Lapa, reduto de todos os vícios, da malandragem e da prostituição. Um ano e cinco meses depois estava morto. Ao receberem a notícia, alguns colegas da Universidade Columbia, em Nova York, chegaram a especular que a sua vinda ao Brasil já fizesse parte de um processo suicida deliberado, outros suspeitaram que tivesse sido assassinado. (CARVALHO, 2006, p. 14).

Tornado composição discursiva de si (e do outro), ele não pode dizer-se efetivamente de nenhuma das dimensões narrativas que querem dizê-lo. É à luz do fogo, produzido pela queima das cartas que recebera ao longo de sua estadia no

Brasil, que Quain, antes de se suicidar, escreverá as suas últimas linhas: “Foram as cartas que ele queimou na sua última jornada de volta a Carolina e com as quais obteve o fogo e a luz de que precisava para escrever as que deixou, chorando copiosamente, antes de se suicidar no meio da noite” (CARVALHO, 2006, p. 21). O trecho ilustra o estado hiante da escrita bernardiana: o outro de quem falo, o outro que está em mim, é sempre um “não todo” de quem sempre se pode predicar algo.

Em *O filho da mãe*, o traço do outro agora se impõe sob o signo da fusão, posto que as mães do livro, de posse de um amor desmedido (ou desamor em igual intensidade) marcam o corpo do texto sem apresentar claramente o que cumpre movê-las nessa chave de intensidade: “Seus olhos se encheram de lágrimas, como se tivesse feito, pergunta a si mesma. E Lúlia compreendeu que, por mais que tentasse, nunca saberia o que unia aquelas mulheres” (CARVALHO, 2009, p. 14). Lúlia Stepánova (que não pode ter filhos) ao conversar com Marina Bóndareva (pertencente ao Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo) vê que jamais poderá partilhar da plenitude desse amor. O filho é da mãe, como se o amor os indistinguisse. Mas é justamente essa força amorosa, aquilo que faz abrir brechas no interior da narrativa, ruindo os lugares provisórios onde estão situadas as personagens. O outro para quem eu dirijo o meu amor (ou desamor) é quem, paradoxalmente, pode desestruturar-me: “As mães têm mais a ver com as guerras do que imaginam. É o contrário do que todo mundo pensa. Não pode haver guerra sem mães. Mais do que ninguém, as mães têm horror a perder” (CARVALHO, 2009, p. 186).

3.1.3 O “eu”

Toda autoficção é um dizer de si, que ao embutir-se na letra abre caminho para a “mítica do sujeito”. “Essa assunção da palavra ‘própria’, como instauração afetiva do eu e, simultaneamente, como dom, como promessa de uma (relativa) permanência [...]” (ARFUCH, 2010, p.126), indecide o sujeito narrado em relação ao seu próprio eixo. A “literatura constitui um vasto laboratório de identidade” (ARFUCH, 2010, p. 126). Borram-se nela as fronteiras entre o “real” e o “meramente imaginado”. Um “território privilegiado para a experimentação, mesmo a mais

perturbadora, na medida em que pode operar no marco de múltiplos ‘contratos de veracidade’ – incluídos os *puzzling cases*” (ARFUCH, 2010, p. 126, grifo do autor). Chão de trocas constantes entre o ficcional e o factual, esse dizer de si – um falar de si por intermédio da ficção – só pode sê-lo, se posto para além da mera remissão. Trata-se de moldar a instabilidade do sujeito em seu duplo papel (“real” e “ficcional”). Desse modo, “se propõem jogar outro jogo, o de transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária ou indicial” (ARFUCH, 2010, p. 127).

Em *O filho eterno*, o autor e o seu duplo ficcionalizado localizam-se nesse “entre-lugar” – espaço indecيدido entre a vida e a obra – onde, no mais das vezes, o acento narrativo, conjunta texto, autor e personagens. No trecho a seguir o autor personagem teme pela diluição de sua própria singularidade: “[...] no fundo da alma, significava manter o pé atrás, atento, em todos os momentos da vida, para não ser devorado pelo violento e inesgotável poder do lugar-comum e da impessoalidade” (TEZZA, 2007, p. 13). Em que pese o tom irônico, esse recorte de um trecho do texto, é pleno em sentido dirigido pela pena do autor. Diferentemente, na biografia ficcionalizada de Quain, em *Nove noites*, de Carvalho, esse temor é sempre vivido pela hiância da letra. O “eu ficcionalizado” fragiliza-se sob a calculação narrativa de um texto que se faz das próprias sobras e lacunas.

Jorge Wolff, em seu artigo *Escritas de si e do outro em O filho da mãe (Bernardo Carvalho) e O filho eterno (Cristovão Tezza)*, indica que a autobiografia ficcionalizada de Cristovão Tezza

[...] em terceira pessoa (cruzada com a primeira) [...] reflete sobre sua formação enquanto pai e enquanto escritor, bem como passa a limpo, quase sempre de maneira impiedosa, a sua adesão “religiosa” a uma trupe de teatro alternativo dos anos 70 e a seu guru, adepto do “sonho rousseauiano de comunhão com a natureza”, que “nunca foi dele” (Tezza). (WOLFF, 2011, p. 6)

A fusão “pai/filho/ficção” institui-se como lugar oposto aos lugares diaspóricos de *O filho da mãe* (de Carvalho): “Uma vez, quando tinha cinco anos, Ruslan acordara aos gritos no meio da noite. Sonhara que representava o que não podia caber no sonho” (CARVALHO, 2009, p. 36). A casa paterna de Tezza, diferentemente, ruma para o enfrentamento das contingências da vida “– o jogo

começa mais uma vez. Nenhum dos dois tem a mínima ideia de como vai acabar, e isso é muito bom” (TEZZA, 2007, p. 222).

Wolff, em seu artigo sobre as distinções de *O filho eterno* e *O filho da mãe*, ao citar Leonor Arfunch, diz:

Sem pretender compará-los diretamente, cabe observar desde já que o relato de Tezza seria, nos termos de Arfunch revelador de uma “intimidade pública” (p. 273) e o de Carvalho, de uma “intimidade diaspórica” (p. 285). Ou seja, enquanto a autobiografia explícita (ainda que em terceira pessoa) e “baseada em fatos reais”, o primeiro avança em direção ao mais além da porta de casa (no primeiro livro do autor com maior aceitação de público) para descrever cronologicamente a vida de sua família, após o nascimento do filho com Síndrome de Down; já o segundo viaja simultaneamente para fora e para dentro a fim de investigar um país em guerra civil (a mãe Rússia contra o separatismo tchetcheno) e forjar uma ficção documental em que várias vozes, todas mais ou menos em ruínas, se deixam ver em trânsito, em busca de uma sobrevivida que sabem remota de antemão. (ARFUNCH apud WOLFF, 2009, p.2, grifo do autor)

O “não-lugar” comportado pela escrita de Carvalho institui-se em meio a uma radical elisão do sentido que, oposta à de Tezza, se ausenta do campo significacional:

- Como assim, o que não pode caber no sonho? - a avó perguntou, para acalmá-lo.
 - O que pode existir em qualquer lugar, menos no meu próprio sonho. Por isso, tive que acordar rápido, para não desaparecer – o menino respondeu. (CARVALHO, 2009, p. 36).

Nessa experiência limite, o real, tal e qual articulado por Lacan, concebido como aquilo que não cessa de não se inscrever, mostra-se através da “incontenção” das identidades das personagens do romance de Carvalho – se, no texto de Tezza, o “eu” está em “estado duplo” ou ambigualmente montado, em Carvalho, ele resta sempre indecrido enquanto condição identitária (...) “elidido”.

3.2 TERRITORIALIDADE, TRAÇO E DISSOLUÇÃO: A DESCONSTRUÇÃO DIRIGIDA EM *O FOTÓGRAFO* VERSUS A INDIGITAÇÃO DE *O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO*

3.2.1 Territorialidade

Precipitada sob um pequeno trecho do quadro urbano central da cidade de Curitiba, a narrativa de *O fotógrafo* (de Cristovão Tezza) aponta para os caminhos e descaminhos de um grupo mínimo de pessoas que ali reside. O curso de suas existências não se deixa captar pela ação imobilizadora da máquina fotográfica. Jogo de luz e sombra sempre imposto pela própria imprecisão do gesto, “O mundo e a vida se penduram na parede – são coisas que não podem ser atravessadas pela nossa alma” (TEZZA, 2004, p. 40). No interior desta gramática escópica, a personagem do fotógrafo pergunta: “De onde vem a luz?”. A lente manejada verte-se então na esferográfica do escritor: ambas são miras cegas recaídas sobre o andamento da trama. Tezza parece querer aproximar o seu texto de certa chave de compreensão barthesiana: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13). Tanto para Barthes (em *Câmara clara*) quanto para Tezza, a fotografia impossibilita-se à captação do que há de singular na existência. Condenado a não represar a vida no interior do molde fotográfico, o fotógrafo segue “o interminável serviço de ajeitar aquela parafernália de objetivas sem objetivo que ele carregava para toda parte” (TEZZA, 2004, p. 40). O texto, ao talhar-se como imagem, retém-se para além do gesto fotográfico – não mais pode sustentar a complexidade da existência. Ao contrário do pulso narrativo bernardiano, o “sem sentido” articula-se aqui como “sentido”... (A letra do romance, paradoxalmente, afirma-se, ao fazer-se impossibilitada a um suposto real sentido da vida).

Em *O sol se põe em São Paulo*, diferentemente, há uma polifonia hiática excetuada de toda e qualquer condição de “molduração”: uma produção descritiva estabelecida justamente sobre aquilo que se “indecide” – um “entre-lugar” não localizável entre o velamento e a revelação. Se, em *O fotógrafo*, é apresentada a impossibilidade de dizer da imagem (não é possível saber em que ponto do jogo contrastivo entre luz e sombra encontra-se a real existencialidade), em *O sol se põe em São Paulo*, os retratos narrados revestem-se de um caráter transversal - não se fazem saídos da delimitação de um *locus* tensivo entre a afirmação e a denegação, simplesmente estão ausentados dessa oferta demarcatória: “Não vejo nenhuma metáfora no que eu digo. É como se tudo estivesse na sombra” (CARVALHO, 2007,

p. 9). A personagem do escritor aspirante, a quem se lhe encomenda um suposto livro de memórias, ao lembrar das tertúlias literárias mantidas com os colegas de universidade, diz: “Não passava pela nossa cabeça que pudéssemos não escapar à regra e também não estivéssemos vendo nada ali mesmo, naquele debate no Seiyoken” (CARVALHO, 2007, p. 10). À mesa do restaurante, eles mesmos, não poderiam imaginar, que, como as obras, “não podiam escapar ao presente” (CARVALHO, 2007, p. 10).

Justamente é essa anomalia do sentido feita pela elisão da letra que estabelece o grosso das distinções significacionais entre *O sol se põe em São Paulo* (de Bernardo Carvalho) e *O fotógrafo* (de Cristovão Tezza). O último monta-se sob uma dicotomia narrativa compacta (“luz/sombra”), buscada a partir do próprio ato narrativo, esgarçando a indecidibilidade de seu dizer pelo “gesto cheio” de sua escrita. A distinção é justamente a de que cada um dos escritores produz um estado de escansão no interior de sua própria letra – Carvalho oferta ausência; enquanto Tezza, em seu gesto narrativo, obtura a própria desconstrução.

3.2.2 Traço

O dizer da letra de *O sol se põe em São Paulo* é um ciclo incessado de significações e possibilidades. Fugida à própria centralidade ela se entretece à medida que destitui o texto de uma experiência de sentido último. Jogo de marcas que nada contém: diz de si, sem nada dizer.

Em *O fotógrafo* essa falta encontra-se sempre sob uma chave de sentido: “De perto, ele vê: é uma mulher tensa, preocupada, envelhecida e triste. O quase sorriso que ele via era o cacoete de algum músculo da boca” (TEZZA, 2004, p. 10). Na rua, em frente ao prédio de Íris, com a câmera em posição de retratar, ele percebe as pessoas (algumas sem graça) fugindo do foco de sua câmera (não querem atrapalhar-lhe): “[...] sempre se respeita o fotógrafo, o mensageiro da identidade, lembrou ele, agora mais tranqüilo, recordando-se do seu chefe e de seu hilariante, ou apenas ridículo, elogio do fotógrafo (TEZZA, 2004, p. 13).

A palavra marcada sobre a totalidade das coisas, para o pensamento originário (o modo como se haviam com a linguagem, pensadores como Heráclito e

Parmênides) nada pode anunciar – como nada de si pode conter-se para fora de seu traço. À linguagem é dado ser sempre linguagem. Carvalho em seu romance faz funcionar o texto sob esse eixo. Nada nele se produz senão à linguagem feita de seus espasmos e hiências: “Se Setsuko não existia, era possível que todo o resto também fosse inventado” (CARVALHO, 2007, p. 103). Dessa maneira, se “está emaranhado num modo de dizer que pretende justamente liberar-se da linguagem para representá-la como linguagem e assim exprimir o que assim se representa” (HEIDEGGER, 2003, p. 192). É no homem que ela está sempre: ela é morada do seu ser – dela, nada se pode fazer para além:

Foi ali, acompanhando a fila de turistas pela passarela de madeira que ligava as construções do templo, quando passávamos diante do jardim de pedra e areia branca, “o maior do Japão”, que ouviu o americano explicar à filha adolescente: “Não há nenhuma pegada. Você não vê o princípio do jardim zen? Tudo é marca do homem. Foi ele quem fez este jardim. Tudo é artificial, mas a marca do homem já não está aí. Ele desenhou o jardim, arrou a areia e desapareceu sem deixar rastros, embora o próprio jardim não seja outra coisa além do vestígio de sua passagem”. (CARVALHO, 2007, p.119)

Essa palavra se incondiciona, rebate para si apenas o que pode oferecer, é sempre um atravessamento do sentido – seu traço é a marca de uma “não presença”.

3.2.3 Dissolução

A linguagem operada sob essa forma de compreensão é, ela mesma, sempre a sua própria morte: morte por ela ignorada – “Eu devia ter desconfiado desde o início que, ao contrário das expectativas mais plausíveis, tudo dependia da minha ignorância e não do meu conhecimento” (CARVALHO, 2007, p. 24). “Não-lugar”: é sempre “ex-cêntrica” – o que Blanchot nominou de “Fora”. “O conceito de *fora* constitui, como se sabe, o alicerce do pensamento de Blanchot, abrangendo as noções de *neutro*, *desdobramento* e *impossibilidade*, entre outras” (LEVY, 2008, p. 151, grifo do autor). O texto literário é sempre uma superfície opaca desde onde a linguagem se opera. Blanchot “ao definir a literatura como a própria experiência do fora, [...] a afirma como um não-lugar sem intimidade, sem um interior oculto [...]”

(LEVY, 2008, p. 151). A experiência dessa morte vivida no interior do texto se diz a todo momento na produção literária de Bernardo Carvalho. Em *O sol se põe em São Paulo*, a marca da palavra só faz descoser: “‘Um homem que não sabe se conter nas próprias palavras não é um escritor.’ Nunca entendi o que ela quis dizer com isso. Se estava se referindo a Mishima ou a mim” (CARVALHO, 2007, p. 25). Tatiana Levy, em seu artigo *Morrer para poder escrever: cruzamento entre Kafka e Blanchot*, toma o desassossego do texto kafkiano por uma potente metáfora da morte dirigida à escrita literária: “A linguagem literária tem na impossibilidade a sua possibilidade. Ela deve seu sentido não ao que existe, mas ao recuo diante da existência” (LEVY, 2008, p. 154). Um pequeno trecho de *O sol se põe em São Paulo* ilustra muito bem essa questão; nele, a personagem Jokichi está enredada pelos desejos do pai, este, por sua vez, pensa desejar o melhor para o filho (o pai não quer ver o filho servindo ao Japão como soldado na 2ª Guerra Mundial: envia, em seu lugar, o filho de um dos seus empregados – mas Jokichi ignora essa situação). Os desdobramentos dão em uma cadeia de consequências imprevisíveis, marcando para o resto dos dias a personagem Jokichi: “Sem nunca ter dito nada, o pai tomou a iniciativa de corresponder ao desejo que reconheceu no filho” (CARVALHO, 2007, p. 44). O desejo do filho, supostamente o desejo do próprio pai, está projetado em Jokichi (...) mas, jamais saberemos o quanto. Movimentos como esse indecidem o texto de Carvalho; fazem com que o leitor experimente um estado de abandono de sentido pela via da letra; todo e qualquer lócus se perde (não como em Tezza: onde a perda se situa em um jogo de opostos – “claro/escuro”):

Eu lembrava quando, com um jornal nas mãos, aberto na página dos obituários, ela me perguntou, apontando para os anúncios dos falecimentos: “Para quem é que eles pensam que estão falando quando dizem: ‘Nós sempre vamos te amar’ a quem acabou de morrer?”. (CARVALHO, 2007, p. 100, grifo do autor)

A palavra está disposta sob a chave conceitual do significante laciano: delimitada por suas paredes, em seu interior traz qualquer acento que a ela infletamos – “Já não sobrava nada além do eco das palavras: ‘O texto é o corpo’” (CARVALHO, 2007, p. 100, grifo do autor). Toda a mensagem está indecida entre o remetente e o destinatário: “Michiyo desapareceu, e aquele envelope voltou para o restaurante, com o carimbo do ‘destinatário desconhecido’” (CARVALHO, 2007, p.103). O restaurante de Michiyo (ou será Setsuko?) resta agora fechado; a história

encomendada ao aspirante a escritor perdeu sua função de origem. A ele, resta agora ir ao Japão (“onde nunca esteve”) em busca do preenchimento dos hiatos deixados pela história: “[...] voltar para onde eu nunca tinha ido” (CARVALHO, 2007, p. 104). Descendente de japoneses, recorda das viagens de ônibus feitas ao lado da irmã no interior de São Paulo: “Eu ainda lembrava dos dias que passamos juntos nos ônibus a caminho de Bastos e das cidades em miniatura, recordações de gente que já não cabia em lugar nenhum, a condição que herdamos” (CARVALHO, 2007, p. 109). A condição de não caber “em lugar nenhum”, vai para além da condição de migrante, perpassa todo aquele que tem de se haver com as palavras. Ao lermos Bernardo Carvalho estamos nesse “não-lugar” (...) “lugar de diáspora”.

3.3 “DIZER A FALTA” VERSUS “DIZER DA FALTA”: UM JOGO CONTRASTIVO ENTRE OS ROMANCES *UMA NOITE EM CURITIBA*, *BREVE ESPAÇO ENTRE COR E SOMBRA* E *AS INICIAIS*

3.3.1 A letra

Logo no início de *Uma noite em Curitiba*, uma de suas personagens (o filho do professor Rennon) diz: “Escrevo este livro por dinheiro. É melhor dizer logo na primeira linha o que a cidade inteira vai repetir quando o meu pai voltar a ser notícia, agora em forma de livro, o que é um pouco mais respeitável – mas não muito” (TEZZA, 1995, p. 5). Não sabemos que tipo de livro escreve (ou pretende escrever – talvez uma biografia). O pai brota da pena do filho por um jogo de dizeres jamais conformado claramente. Não é possível dizer, quem de fato foi o professor Rennon. Sabemos sim, que era titular de uma cadeira de História na Universidade Federal do Paraná.

O nome Rennon, nesse início, é submetido a uma regressão etimológica bem humorada:

Professor Rennon: um homem conhecido pelo sobrenome, o mesmo sobrenome que, em algum momento da vida, meu pai decidiu descender, por hipótese, de uns remotos Renault – aqueles, dos motores famosos, sabem? Ahahahah! –, que aportaram na *Terra Brasilis* muito provavelmente

na esquadra de Villegaignon, em torno de 1557 (e meu pai franzia a testa, a dúvida sincera do historiador: *ou teria sido 1555?*) [...]. (TEZZA, 1995, p. 7)

O próprio professor Rennon dizia em tom de brincadeira: “– Essas histórias de família é melhor não investigar!” (TEZZA, 1995, p. 8). O filho, à luz do desenlace trágico, expõe:

Não terá sido uma desistência, uma sensação de fracasso; antes uma entrega engenhosa, um afrouxamento útil das amarras, pois o nome Rennon já existia com autonomia suficiente para sobreviver por simples inércia. O nome: mas o corpo não tem a mesma longevidade. (Eu só quero uma coisa: entender objetivamente o meu pai [...]). (TEZZA, 1995, p. 12 e 13)

Se após o suicídio, o professor Rennon continua a falar de si: o faz “com todas as letras”. A palavra torna-se plena ao marcar-se pelo que não diz: “tudo que sei sobre os telefonemas é o que meu pai escreveu sobre eles nas cartas – como diria o velho, elas não são uma fonte muito confiável. A tal limitação do ponto de vista” (TEZZA, 1995, p. 19).

Sara, amor de juventude de Rennon, atriz, ao fazer uso do corpo e da voz para interpretar, contraparteia-se ao discurso monumentalizado do professor historiador: a carga anímica da representação é a contraface ao peso mortificador do discurso acadêmico.

De modo distinto, em *As iniciais* (de Carvalho), as letras entalhadas em um pequeno totem de madeira são sulcos vazios que nada indicam – ou indicam o que quisermos que indiquem. Partem “do não-saber rumo ao imponderável, ao impossível de ser dito” (VALLE, 2007, p. 121). Vertidas à condição de puro significante, do ponto de vista psicanalítico, transitavam-se em meio ao vazio matérico do signo. Distintamente de Saussure: elas não mais podem ser tomadas como base de enlace entre significante e significado. Maria do Rosário Stotz, em sua dissertação *O nome próprio é 1*, ao mencionar “*La Cosa Freudiana, o Sentido del Retorno a Freud en Psicanálisis*”, aponta-nos para essa diferença: “Lacan cita a importância da distinção fundamental a ser feita acerca do significante e do significado, pois tratam-se de duas redes de relações que não se recobrem” (STOTZ, 1997, p. 73). Ao desconstruir essa condição dicotômica (significante/significado), Lacan enseja à significação não mais compor-se desses dois flancos: “Enquanto Saussure alega que o que permite o recorte do significante é

uma relação fixa entre significante e significado, Lacan assinala que, para que estes fluxos possam ser recortados, é preciso uma pausa” (STOTZ, 1997, p. 78). As letras impressas na madeira em *As iniciais* não funcionam como suportes à significação. Intervalares – preformam em si a própria condição de sua ausência. Sulcadas em seus corpos, nada podem suportar: são meros espasmos à pulsividade significante do texto. Assim:

De forma mais específica, o valor de estrutura do campo da linguagem fica condicionado ao caráter de oposição entre seus elementos, trazendo para primeiro plano a noção de cadeia significante, que possibilitaria situar uma lógica de desestratificação, antipredicatividade e minimalismo. (AIRES, s/ data, p. 11)

O significante sopesado como falta “é pura diferença, a identificação não tem a ver com a unificação e sim com a unicidade, com o 1 que enquanto tal [...]” (STOTZ, 1997, p. 224). Essa apreensão está disposta no Seminário sobre as identificações³⁸: representa o traço unário à luz do exemplo do “caçador madalegniano” – a contabilidade de suas caçadas está representada sobre as marcas que faz sobre um osso. Este “1 que enquanto tal, aponta para a possibilidade de contar mais outro” (STOTZ, 1997, p. 224). Tais traços revelam “que a relação do signo com a coisa está borrada, pois não há identidade possível” (STOTZ, 1997, p. 225). O jogo significacional que o caçador sulca sobre o osso faz corte no real, permitindo assim vivenciar a vazies da significação:

Para mostrar isto, Lacan utiliza-se dos quadrantes de Pierce, decorrente de sua reflexão sobre os textos de Aristóteles. Lacan destaca que é o quadrante vazio que mantém uma relação estreita com o advento do sujeito, com a negação, pois esta revela a existência. É ao negar que se afirma o reconhecimento da existência. (STOTZ, 1997, p. 225)

Ao longo de seu percurso intelectual, Lacan vai aproximando a escrita à ordem do real. Desse modo, as letras entalhadas na madeira de *As iniciais*, podem muito bem serem tomadas pelo “osso do caçador madalegniano” – contabilizam pela falta o que arbitram significar.

Em *Breve espaço entre cor e sombra* (de Tezza), as personagens também se movimentam em torno de uma marca sígnica: uma cabeça de pedra supostamente esculpida por Modigliani; mas diferentemente dos sulcos vazios das

³⁸ Trata-se do Seminário IX de Lacan.

letras de *As iniciais*, como *Em uma noite em Curitiba*, trata-se de assumir o jogo da significação pelo maciço do preenchimento autoral. A personagem da marchand, com quem o pintor Tato Simoni entretém um breve encontro na cidade de Nova Iorque, aplaca sua solidão ao escrever-lhe: “(É assim que começo a me definir: pelas negativas, pela ausência, pelo que não está, pelo que não é, pelos espaços vazios entre um gesto e outro [...])” (TEZZA, 1998, p. 228). Consciente da vazies de sua própria palavra, em Bolonha, à mesa de um restaurante, ela martiriza-se ao fantasiar flagrar o marido (ex-marido) com sua nova companheira: “[...] pior porque minha cabeça falsa a todo instante arquitetava mentiras para simular a inocente surpresa da visita da mulher amada” (TEZZA, 1998, p. 228 e 229). Ao final do livro, ao surpreender Dora, sua amiga, em companhia de uma mulher com quem supostamente trocava um beijo, Tato Simoni é levado a uma reflexão: “Sempre me espanta essa minha incapacidade de conhecer e reconhecer pessoas, todas elas me escapam, transformadas em outras [...])” (TEZZA, 1998, p. 243). O jogo onisciente, da letra não faz senão remeter-se pelo sentido da pena do autor: a compacta cabeça de pedra de Modigliani, e as cartas do professor Rennon (de *Uma noite em Curitiba*), estão sempre preenchidas de um sentido prévio e absoluto.

3.3.2 O objeto

Ana Maria Valle, em seu artigo *Beirar o impossível: a escrita de Clarice Lispector e o Real*, em *Escrita e psicanálise*, trabalha a questão do significante no interior das obras da autora. Qual Bernardo Carvalho, Clarice nos liga ao silêncio da palavra: “Um dos valores essenciais da arte consiste em abalar o sujeito de seu percurso cotidiano. Abalar suas teias garantidoras de sentido” (VALLE, 2007, p. 121 e 122). Em *As iniciais*, narra-se o desmantelamento de um grupo de amigos ao longo dos anos. Reunidos em um mosteiro, em um ano qualquer, do qual conhecemos apenas as iniciais, “19...”, pouco ou nada se pode dizer sobre o curso da narrativa. “Com eles desapareceu toda uma época que, embora eu só tivesse vivido tangencialmente, coincidiu com o fim das minhas maiores esperanças” (CARVALHO, 1999, p. 15). À conclusão do narrador, somada as reminiscências da perda de seu companheiro à época, em nada contribui para o esclarecimento da

história: “estávamos a tal ponto confundidos, na minha cabeça, que exigir mais dele seria como reclamar de uma indiferença de mim para comigo mesmo” (CARVALHO, 1999, p. 17). Opostamente, em uma *Uma noite em Curitiba*, numa das cartas que o professor Rennon destina à atriz Sara Donovan, é dito: “Você sabe do que estou falando, minha Sara: eu estou perigosamente me entregando ao esquecimento. Meu amor por você será uma espécie complicada de desistência” (TEZZA, 1995, p. 66). Ao ocultar-se nas cartas não enviadas, a vida interrompida de Rennon, no romance de Tezza, se diz com todas as letras.

Os dois movimentos narrativos, em um primeiro momento, parecem dispor-se sob o mesmo eixo; elípticos, destacariam à palavra uma condição hiante. Mas, se ao final de *Uma noite em Curitiba*, o professor Rennon resta morto: ainda assim empresta ao filho condições de compor-lhe um retrato. Em *As iniciais* é a personagem do narrador, que viva, resta só em uma reunião festiva. Separada por muitos anos do momento de comunhão vivido no mosteiro; traz no bolso o pequeno entalhe de madeira ganhado à época. Nele: estão sulcadas as quatro iniciais, V, M, D e S. Busca em vão encaixá-las às feições dos convidados – não sabemos se haverá êxito. O real atravessado pela palavra dirige-se à impossibilidade de sua representação. Mobilizado sob uma constante diáspora, submete-se ao “ato criativo solitário, silencioso, onde o escritor passeia por terras estranhas e caminhos, por vezes, tortuosos” (VALLE, 2007, p. 122). Em *As iniciais*, essa estranheza faltante à própria palavra disponibiliza-se literalmente aos olhos do leitor. São quatro as letras em torno das quais gira a trama, v, m, d e s – significantes distendidos no espaço estão dispostos ao jogo móbil do sentido. Letra movida em direção ao real, marca-se na “tentativa de significar o indizível quando realizada em contato íntimo e avassalador com o sentimento causador da vertigem que leva a escrever” (VALE, 2007, p. 123).

A escrita de Bernardo Carvalho, à distinção da de Tezza, parece rumar a essa condição hiante. Distante dos gestos de suspensão a sua palavra dirige-se ao seu próprio sem sentido, “que tanto é movimento da palavra para a sua verdade quanto o seu retorno, pela realidade da linguagem [...]” (BLANCHOT, 1997b, p. 329). Cheia de si, ela fabrica-se dos seus próprios intervalos: vale-se dessa condição para deslizar o seu dizer.

4 CURSOS E DISCURSOS NA FABRICAÇÃO DAS PROSAS DE BERNARDO CARVALHO E CRISTOVÃO TEZZA

4.1 PROSA, MOVIMENTO E ELISÃO: A FALA PONTUADA EM *A SUAVIDADE DO VENTO* E *UM ERRO EMOCIONAL* E O SEM SENTIDO DA FALA EM *TEATRO* E *OS BÊBADOS E OS SONÂMBULOS*

4.1.1 As palavras

Nas primeiras linhas de *A suavidade do vento* (TEZZA, 2003, p. 9) é dito: “Estaciono meu velho ônibus à beira da estrada. O local, deserto, me parece bom. Puxo a alavanca da porta, que abre com dificuldade, e deixo escapar as figuras incompletas: um bando trôpego ao vento”. No início de *Os bêbados e os sonâmbulos* (CARVALHO, 1996, p. 14) o que se diz, é: “Seria outra pessoa – mas o fato de não perceber a passagem, a mudança, talvez me ajudasse, uma vez que passaria inconsciente por tudo, não lamentaria a perda de quem eu era”. Ambos os trechos são emblemáticos. No caso do romance de Tezza, o “autor-personagem” – criador da “personagem-autor” Matozo – compõe-se, ele mesmo, metaliterariamente no interior da narrativa: estacionado à beira da estrada, ao volante de seu “ônibus-texto”, ele posiciona sobre o “chão da letra” a si e aos demais personagens. No romance de Carvalho, a personagem é informada por seu neurologista que terá de sofrer uma intervenção cirúrgica, acarretando-lhe possíveis danos à personalidade. Ao entronizar o leitor à sua narrativa, Tezza dirige-lhe sentido. Na prosa de Carvalho, é o constante deslocamento da significação o que se faz ver; as personagens, a qualquer momento, podem ter alterado o entendimento que trazem de si e daquilo que as rodeia – porém, não se trata de acompanhar simplesmente o decurso de suas capacidades de discernimento, mas, bater-se com a própria impossibilidade da palavra vocar-se como gesto de significação pleno: “Disse que não era assim tão grave. Podia levar anos. Era imponderável. A alma é meramente fisiológica. Não foi ele que falou desse jeito. Fui eu que entendi assim” (CARVALHO, 1996, p. 14 e 15).

No início de *Um erro emocional*, o “escritor-personagem” Donetti, já no apartamento de Beatriz, quer falar-lhe de trabalho: “Uma cena com um toque de teatro, ela avaliou, como quem põe uma moldura nesses três segundos, pendura-os na parede, e assim encerra o que não tem solução” (TEZZA, 2010, p. 8). Beatriz, ao tirar que o encontro tem ares teatrais, parece indicar que a realidade estaria escondida por detrás de um jogo de cena. Em *Teatro* (de Carvalho, 1998), a personagem, ao dizer ter esperado anos para falar, nos faz adentrar a um universo de indecisão significacional – não sabemos, se quem fala, delira ou não.

O encontro entre Donetti e sua Beatriz represa expectativas. Ambientado no interior de um apartamento ao longo de uma noite, o romance, ao cabo, dirigidamente, suspende o seu próprio desenlace. Tanto em *A suavidade do vento* – pelo desmonte metaliterário que dirige a si mesmo – quanto aqui, por conta do efeito suspensivo que se decalca à letra do romance, correm à diferença das elipses narrativas de *Teatro* e *Os bêbados e os sonâmbulos* – a letra destes, elide-se ao fazer indivisa realidade e delírio.

Nos dois livros de Carvalho o leitor caminha entre vozes patologizadas. A palavra experimenta-se em desmedida e instabilidade – afasta de si a condição absoluta de dizer. Não sabemos o que de substancial ocorre. Sob o solo instável da paranóia, o discurso instala-se como impossibilidade: “Era como se tudo o que dissesse fosse a voz do outro” (CARVALHO, 1996, p. 30). Esse eu que não mais sabe o seu lugar, descentra a palavra de sua pronúncia estável. Ao aturdir a linha divisória das coisas cotidianas, a narrativa constrói-se sob esses sinais rarefeitos.

Ao contrário, em *Suavidade do vento*, Tezza, pela via do verbo, ao final da narrativa, dirigidamente, dilui suas personagens. O “autor-persona”, tanto no início, quanto no final do livro, ao dividir o mesmo espaço físico com suas crias ficcionais, faz também da escrita um lugar etéreo, mas sob a demarcação e o controle da pena que os escreve. Essa indecidibilidade, diferentemente da de Carvalho, controla-se por uma marca escritural sempre “moldurante”. O mesmo se dá em *Um erro emocional*, que pela via da suspensão, – ao final não sabemos se o escritor-personagem ficará ou não com sua Beatriz –, faz desse gesto algo da ordem da composição plena de um sentido (“sim” / “não” / “talvez”)... Uma indecidibilidade criada de modo dirigido e absoluto.

4.1.2 A letra, o rastro e a falta

Tezza, ao construir as dimensões da diluição e da ação suspensiva do sentido, no interior de sua narrativa, dá-lhes presença plena – a letra *lhe* é sempre uma moldura prene; ação diretiva que não deixa lacunas à narração: “Soterrada pela timidez, preferiu não dizer nada, cuidando de manter a sombra do sorriso no rosto para que ele interpretasse o seu silêncio do modo certo” (TEZZA, 2010, p. 8). O gesto suspensivo, viabilizado sem margens a um exercício que *lhe* possa exceder, distancia-se dos hiatos e vaus que se poderiam acometer à palavra.

Em Carvalho, o caminho é outro, a letra não é tomada por uma ausência que vá dar em sentido: “[...] Quero que até o fim do ano me digam que mundo é esse e me descrevam que tipo de vida pode existir aí”, segundo a ex-aluna, é claro, que podia muito bem estar fantasiando, mentindo, mas isso o jornal não cogitou” (CARVALHO, 1998, p. 41). Escrita e falta estão conjugadas e depositadas no interior do texto, mas não são ditas de corpo pleno. Não se trata da percepção escritural de uma ausência, mas de haver a palavra com o que de lacônico pode ela insinuar. Por mais que infiramos um sentido às situações construídas no interior da escrita bernardiana, haverá sempre algo que só pode dizer-se por meio da mais absoluta hiância. Toda a indivisão entre delírio e realidade, disposta nas duas obras, capta de forma exemplar essa falta nascida da própria condição discursiva da palavra. Mesmo a “dupla-mão” espacial sugerida em *Teatro* – a personagem intenciona inverter o percurso dos pais, assim voltando às origens – pouco ou nada pode entregar da rota da narrativa: “Vim pelo deserto. Tive de abandonar o carro ao deixar a estrada e passar pelo mesmo rio que ele e minha mãe atravessaram a pé, pelo vau [...]” (CARVALHO, 1998, p. 11). O presumido retorno sustenta-se sobre linhas que nada localizam: “Tudo depende do ponto de vista. Passei por momentos difíceis, mas no geral eles se incomodam menos com os que tentam sair do que com os que tentam entrar” (CARVALHO, 1998, p. 11). Sob o “tom cinza” da significação, os supostos pólos espaciais, México / EUA, que em um primeiro momento indicar-se-iam em clara oposição, tornam-se território único e oblíquo da palavra: “Desde que atravessaram a fronteira aos vinte e dois anos. Não podiam imaginar que todo o esforço tivesse sido em vão, que eu acabaria fugindo para a terra que deixaram” (CARVALHO, 1998, p. 12). Ao adentrar o imaginário dos pais, não sabemos se a

personagem incorpora ou impõe-se a ele. Nessa terra sem fronteiras, feita unicamente da tessitura imaginativa, são descabidas as proporções que nos permitiriam diferenciá-los:

Como se o destino quisesse me fazer ouvir o que ouvi, escrever o que escrevi, e sob o disfarce de bênção na realidade trapaceasse, plantando em mim a semente da dissidência que me faria voltar ao que eles abandonaram por um futuro melhor. (CARVALHO, 1998, p. 15)

As fronteiras entre vida e morte, realidade e não realidade, impossibilitam-se à pronúncia: “E se ela vir a placa no túmulo dos meus pais (o que é improvável), é provável que acredite que morri” (CARVALHO, 1998, p. 22). Todas as possibilidades tornam-se um único movimento em espiral: “Pode pensar que descobri tudo sobre ela e fazer disso uma razão, o que é triste, só mais um equívoco numa série de desencontros” (CARVALHO, 1998, p. 21). A personagem entretém-se consigo mesma ao ver-se refletida nas muitas faces de seu próprio delírio: “O pressuposto ‘terrorista’ era a personificação, embora ausente, imaterial, fantasmagórica, da ameaça da morte ao alcance de todos” (CARVALHO, 1998, p. 25). Assim, quem narra os atentados, no interior do romance, poderá muito bem estar à frente deles: “Ele deixava as autoridades paranóicas, idênticas a ele. Seus atos terroristas davam a elas todos os motivos para tanto” (CARVALHO, 1998, p. 31). A letra gira em falso sem nos dizer quem é quem: “‘O paranóico é aquele que acredita num sentido’, me disse Ana C., orgulhosa de sua intuição repentina, quando nos reencontramos, na rua, há algumas semanas, comentando o artigo no jornal” (CARVALHO, 1998, p. 31). As pistas talvez não passem de crenças delirantes: “O paranóico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo” (CARVALHO, 1998, p. 31). O caminho da narrativa monta-se nessa “desmedida”: “[...] então até a mais inofensiva das atividades, como a literatura, também seria um ato paranóico. Na sua cabeça, pelo que você está dizendo, a paranóia é a possibilidade de criação de histórias” (CARVALHO, 1998, p. 31). Ao seguir a trama o leitor ingressa “num lugar totalmente desconhecido, para além das fronteiras, onde ainda estão para ser inventados o Norte e o Sul, o Leste e o Oeste” (CARVALHO, 1998, p. 32). A palavra descentrada do seu óbvio sentido torna-se um gesto de subversão à ordem significativa. As ações terroristas, que no romance são imputadas a um professor que perdera o emprego, não entregam de

forma segura, a ele, a autoria. Antes de ser demitido, desafiara os alunos a resolver um problema por meio de fórmulas lógicas:

‘Estava louco, e nós sabíamos que estava louco, porque era impossível resolver aquele problema que nos apresentava. Os que tentaram acabaram obcecados por uma solução e não conseguiram fazer mais nada, passaram o ano presos àquela armadilha [...]’. (CARVALHO, 1998, p. 41)

Ao incorporar o testemunho de alguns deles, o artigo de um determinado jornal dá como certa a autoria dos atentados ao professor: “[...] Quero que até o fim do ano me digam que mundo é esse e me descrevam que tipo de vida pode existir aí”, segundo a ex-aluna, é claro, que podia muito bem estar fantasiando, mentindo, mas isso o jornal não cogitou” (CARVALHO, 1998, p. 41). O verbo é pura movimentação, exercício que gira em torno da hiância significacional da palavra:

Daí desde o início tudo ter sido invertido, não só com essa história insensata de atentados (cuja inversão está na própria base) mas já com os meus pais atravessando a fronteira ilegalmente em busca da felicidade, para terminar comigo lutando, em sentido contrário, pela minha sobrevivência. (CARVALHO, 1998, p. 46)

A narrativa clama pelo seu espaço de significação: “N. dizia no jornal que naquele momento, o tesouro era a única coisa que parecia interessar ao suspeito, o que o incentivou, talvez inconscientemente, a continuar batendo na mesma tecla em suas cartas, inventando tudo aquilo” (CARVALHO, 1998, p. 58). Atravessamos o romance em busca das respostas suscitadas pelo curso da própria narrativa: “Ninguém nunca viu o tesouro. Nunca houve tesouro nenhum. Nunca houve nada de nada” (CARVALHO, 1998, p. 59). O tesouro se faz dos ditos depositados no interior das cartas: o tesouro, é ele mesmo, “puro significante”: “[...] em todo o mundo, neste exato momento, homens estão escrevendo milhares de cartas uns aos outros, como as nossas, que serão esquecidas, ou nunca poderão ser lidas ou decifradas?” [...]” (CARVALHO, 1998, p. 61). A pergunta mede-se em direção ao núcleo escuro da palavra; é a sua porção insondável o que está em questão. A fronteira entre loucura e normalidade, entre uma “terra e outra”, não pode ser dita: “No fundo, demorei também para notar que já havia algum tempo que era ela que fazia as perguntas e não mais eu. Nossos papéis se inverteram depois de eu ler aquele texto e lhe dizer que a cura dos loucos estava ali” (CARVALHO, 1998, p. 132). O gesto narrativo estrutura-se em torno de sua própria insondabilidade: a personagem, provavelmente

um esquizofrênico, talvez muito próximo da queda de seu delírio, dá mostras de notar que as palavras, antes trazidas como firmes códigos de comunicação, agora parecem fraquejar nesse papel. É a psiquiatra desde ali quem lhe indaga, não mais é ele quem se reconhece nessa condição: “Agora era ela que investigava, e eu tinha de me ater às respostas, embora soubesse que ela não ia acreditar em nada” (CARVALHO, 1998, p. 132). O delírio discursado, em si, portanto, surge como o próprio tesouro: fazer o que se diz digno de crença pelo outro – “Pelo que descrevem os relatos médicos para a loucura era justamente essa impessoalidade, essa condição etérea do astro, como me disse a psiquiatra – ‘a construção de uma sedução permanente porém jamais realizável, virtual’ [...]” (CARVALHO, 1998, p. 97). Autor, personagem, texto e leitor, estão confluídos para essa desdobra do verbo; a palavra só pode dizer, desde si, enquanto marca singularizada e intransferível. Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, a narrativa depreende-se de semelhante situação: “Como se seu nome fosse apenas um curinga, insuficiente para a construção de uma singularidade, nas palavras do psiquiatra, de uma identidade, já que servia a muitas, e a qualquer um” (CARVALHO, 1996, p. 30).

Em *Suavidade do vento*, é o “autor-personagem” quem detém o jogo da narrativa. Se de início, move a manivela da porta de seu “ônibus-texto”, permitindo que as personagens saiam para, sob seu controle, tecerem o romance; ao final, é o mesmo movimento controlador que marca a recolha da narração:

Acordei suando e consultei o relógio: estava atrasado como o coelho de Alice. Embarquei aflito no ônibus – com o motor ligado desde a primeira página –, acendi os faróis, fiz sinal de luz, saí da estrada e subi a avenida atropelando figurantes. Estacionei minha lata velha, desengonçada e barulhenta, diante do bar, puxei a difícil alavanca da porta e descii de um pulo à calçada, a tempo de ver Matozo esvaziando com volúpia o copo de cerveja, cabeça para trás, o pomo-de-adão indo e voltando. Sorri: aquela cerveja estava certamente deliciosa. (TEZZA, 2003, p. 207)

No último capítulo de *A suavidade do vento*, intitulado *Cortina* – uma provável alusão ao encerramento de um espetáculo teatral – o olhar vigilante do “autor-personagem”, pelo retrovisor de seu “ônibus-texto”, parece indicar que é chegada a hora de tomar distância do *lócus* da história. Tezza, o “real” autor da trama metaliterária, parece assim querer fundar um ato demarcatório – ainda que o faça sob a capa de uma problematização... (onde termina a ficção e se inicia a realidade?). Distintamente do conto *Teatro* de Bernardo Carvalho, constante dos

anexos deste trabalho, a linha que separa a vida real daquilo que se encena sobre o palco não se mostra elidida, ao contrário, a indecisão demarcatória territorializa-se: palco e vida real se dizem de uma indecidibilidade carregada de sentido: “Um quilômetro adiante, conferi no espelho: só duas ou três figuras ainda estavam inteiras – as outras iam suavemente diluindo as formas, evanescentes, ressonantes, translúcidas” (TEZZA, 2003, p. 210).

Essa palavra plena de controle, opõe-se à letra narrativa de Bernardo Carvalho; em *O sol se põe em São Paulo* é a palavra verbo, que decalcada na carroceria destrocada de um ônibus, à beira da estrada, na entrada da cidade de Promissão (interior de São Paulo), o que se faz ver: “Na estrada para Promissão, o sol me ofuscava. Pintaram a palavra ‘verbo’, em vermelho, na carroceria de um ônibus queimado e abandonado no gramado do canteiro entre as duas pistas” (CARVALHO, 2007, p. 94). Distintamente à cena composta por Tezza, Bernardo Carvalho dá à palavra verbo uma dimensão vazia: no interior dos despojos do “ônibus abandonado”, a letra de sua escrita está disponível a qualquer um que queira dar-lhe sentido.

Em *Um erro emocional* (Tezza), são os jogos de cena e os seus resultados suspensivos que são submetidos ao controle da letra autoral; Donetti, o escritor-personagem, ao final do livro está prestes a tocar em Beatriz; súbito, a pena do autor suspende-os nesta condição: “[...] Beatriz imaginou, pressentindo a sombra; Donetti deu dois passos tímidos em sua direção e estendeu a mão para tocá-la” (TEZZA, 2010, p. 191). O autor, portanto, impõe o gesto suspensivo como gesto de sentido – jamais se poderá aceder aos resultados do encontro entre Beatriz e o escritor Donetti.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os jogos opositivos em relação aos dois autores, aqui produzidos, compuseram-se com o intuito de mostrar as marcas de sentido internadas em suas letras ficcionais. Como cada um lida com essa dimensão é o que se buscou evidenciar. Há de se dizer ainda, que não se pretendeu estabelecer comparações de ordem estética ou estilística às obras – todas se fazem bem postas na atual cena da literatura brasileira. O que se quis, isso sim, foi modular as marcas significacionais do discurso ficcional de ambos, a um modo originário de havimento com a palavra. Antes, porém, tratou-se de proporcionar as suas escritas aos seus próprios códigos de significação. Ao fazê-los na medida de suas pronúncias, se quis afirmá-los desde uma condição de sentido que pudesse colocá-los próximos ou distantes desta condição originária da palavra.

Se Tezza é colocado ao lado desta última opção, e Carvalho em direção à primeira, isso não indica enaltecimento ou subjugar a produção textual de um em relação ao outro – como já foi dito aqui, ambos possuem reconhecida e meritória localização no quadro das letras brasileiras. Este exercício de análise quis foi demonstrar que Bernardo Carvalho, ao produzir seu percurso literário, talha no interior do discurso romanesco uma condição significacional invariavelmente retraída e hiante; Tezza, em oposição, disporia a sua fala ficcional em uma ordem prévia de dizer.

Que se destaque também que outras obras pertencentes aos dois autores como: *Onze*, *Mongólia* e *Medo de Sade* (Bernardo Carvalho) e *Fantasma da infância* e *Ensaio da paixão* (de Tezza), que aqui não foram trabalhadas, também poderiam figurar a guisa de exemplo.

Para vivenciar essa experiência de origem infletida à palavra, requisitou-se um colchão teórico capaz de suportar tal exame. Parmênides, Heráclito, Blanchot, Lacan e Derrida, o compõe. Ao consorciá-lo às obras de Cristovão Tezza e Bernardo Carvalho, buscou-se inflectir uma radicalidade analítica, na qual as marcas das palavras destas só se pudessem captar em sua condição de significação desde uma situação de constante movência – um lugar por excelência excêntrico a perenização das formas de sentido.

Submetendo-as a este diapasão, o intuito foi o de manusear-lhes o jogo ficcional naquilo que lhes concedem os seus modos e portabilidades de sentido – o

quanto podem elas prescindir desse mecanismo ao concernirem, a si mesmas, maleabilidade aos seus percursos significacionais.

No caso de Tezza, buscou-se evidenciar um horizonte narrativo feito sem brechas, e sem o deslizamento desta condição. Em Carvalho, é a letra hiante que se faz marcar: à forma dos pensadores originários, ela carrega-se de sua própria “insondabilidade”.

Por fim, o leitor encontrará nos anexos deste trabalho o artigo “Inaptidão para a felicidade: a trilogia autobiográfica de J. M. Coetzee”, de autoria de Cristovão Tezza; uma entrevista de Bernardo Carvalho concedida a Bruno Dorigatti – Saraiva conteúdo; e um artigo de autoria de Flora Süssekind, comentando o fazer literário de Bernardo Carvalho, publicado na revista *Argumento*.

Os três enfoques nos permitem tangenciar, ainda que de maneira delével, alguns pensamentos e valores que os dois autores produzem em relação à literatura.

No início de seu artigo, Cristovão Tezza marca a capacidade técnica de Coetzee, ao dizer que este sabe mantê-la longe de sua ficção. Ao posicionar o escritor de *Infância*, *Juventude*, *Verão*, *Desonra*, *A idade do ferro* e outros livros, neste duplo movimento, Tezza faz conectar, ainda que em negativo, aspectos da vida profissional do autor, tornando-os absolutamente afastados de suas construções ficcionais. Coetzee assim é visto por uma espécie de filtro dicotômico. Perquirido em retrato realista, as credenciais teóricas, e o campo das construções de suas narrativas, são atributos que, segundo Tezza, o autor não faz fundir, e bem faz de assim ser.

O Coetzee disposto sobre a lâmina dissecante do artigo de Tezza, requadra invariavelmente sem sobras. Não há lacunas no retrato “biográfico-teórico-autoral” que lhe compõem o articulista Cristovão Tezza.

A entrevista de Bernardo Carvalho marca-se por uma ânsia opositiva, que ao fim e ao cabo se distribui em tons difusos. O autor, ao lançar mão de certa ironia, parece dizer-nos que toda descrição (ou auto-descrição) cumpre sempre ser preenchida por frestas e sobras: o gesto literário, ainda que firmado em si, seria invariavelmente insondável.

Por fim, o artigo de Flora Süssekind traz reforço a esse aspecto. Ao discorrer sobre o percurso de Carvalho como articulista da *Folha de São Paulo*, nota que são seus artigos, em boa medida, de núcleo recorrente: pensar a literatura não

como reprodução metodológica, mas como descrição de uma elementaridade que insiste em despregar-se da realidade afeita à mensuração.

6. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Trad. BARRENTO, João. Lisboa: Cotovia, 1999.

AIRES, Suely. **Da Quase Equivalência à Necessidade de Distinção**: significante e letra na obra de Lacan. Disponível em: http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/textos/significante_e_letra.pdf. Acesso em: 15 mai. de 2011.

ALBUQUERQUE, José Durval Cavalcanti de. A carta ao pai de Franz Kafka. In: FREITAS, Adelina Helena Lima. et al. (Orgs.). **Escritos sobre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009.

ANQUETIL, Nicole. Saussure e Lacan. In: MELMAN, Charles [et al]. **O significante, a letra e o objeto**. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGÈS, Jean; BALBO, Gabriel. A letra e o significante. In: MELMAN, Charles [et al]. **O significante, a letra e o objeto**. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

BIDENT, Christophe. Sobre pequenos acontecimentos de leitura – Oralidade e espaçamento no começo de uma narrativa de Maurice Blanchot. In: QUEIROZ, André; ALVIM, Luiza; OLIVEIRA, Nilson. (Orgs.). **Apenas Blanchot!** Rio de Janeiro: Pazulin Ed., 2008.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b.

_____. **O livro por vir.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A conversa infinita 3:** ausência de livro, o neutro o fragmentário. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

CARVALHO, Bernardo. **Os bêbados e os sonâmbulos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Teatro.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **As iniciais.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Nove Noites:** romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O sol se põe em São Paulo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O filho da mãe.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CESAROTTO, Oscar Angel. Desejo de concretude. **Cult.** São Paulo, ano 14, nº 154, fev. 2011.

CHAR, René. **O nu perdido e outros poemas.** Trad. Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1995.

CHEMAMA, Roland. & VANDERMERSCH, Bernard. **Dicionário de Psicanálise.** Trad. Francisco Settineri e Mario Fleig. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2007.

COSTA PINTO, Graziela Ribeiro dos Santos. Espiral do silêncio: a clínica do real. **Viver mente & cérebro.** São Paulo, Memória da psicanálise nº 4, 20--.

DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenômeno.** Trad. Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1996.

_____. **A Farmácia de Platão.** 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. **A escritura e a diferença**. 3. ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **A escritura e a diferença**. 4. ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, et al. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DUBOIS, Christian. O significante, a letra e o objeto. In: MELMAN, Charles [et al]. **O significante, a letra e o objeto**. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

FERREIRA, Nadiá Paulo. A literatura como escrita e como fala. In: **Escrita e psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**. Trad. Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

FLORES, Marília. O diabo deslocado: sobre a cena “Galeria obscura” do *Fausto*. In: FREIRE, Marcelo Muniz. **A escritura psicótica**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

FREITAS, Adelina Helena Lima / O duplo na literatura e na psicanálise: William Wilson. In: FREITAS, Adelina Helena Lima. et al. (Orgs.). **Escritos sobre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. Psicanálise e Literatura. In: FREITAS, Adelina Helena Lima. et al. (Orgs.). **Escritos sobre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Cia de Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009.

FUKS, Betty Bernardo. RIBEIRO, Maria Anita Carneiro. Shakespeare com Freud e Lacan. In: FREITAS, Adelina Helena Lima. et al. (Orgs.). **Escritos sobre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Cia de Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009.

GRÜNEWALD, José Lino (Org. e trad.). **Poetas franceses do século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

HEIDEGGER, Martin. **Heráclito**: a origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do *logos*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

_____. **A caminho da linguagem**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

_____. **Parmênides**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

HERMETO, Marina Rodrigo Octavio. Entrevista com Sérgio Paulo Rouanet. In: FREITAS, Adelina Helena Lima. et al. (Orgs.). **Escritos sobre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009.

HILTENBRAND, Jean-Paul. Letra simbólica, letra real? In: MELMAN, Charles [et al]. **O significante, a letra e o objeto**. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Trad. Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

JOUVIN, Solange. Trata-se de ficção. In: FREITAS, Adelina Helena Lima. et al. (Orgs.). **Escritos sobre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009.

KIFFER, Ana Paula. Blanchot / Artaud ou “L’homme qui pense se dépense”. In: QUEIROZ, André; ALVIM, Luiza; OLIVEIRA, Nilson. (Orgs.). **Apenas Blanchot!** Rio de Janeiro: Pazulin Ed., 2008.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **Outros escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. **O Seminário, livro 23: o sinthoma.** Texto estabelecido por Jacques-alain Miller. Trad. Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. O pensamento originário. In: **Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito.** Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1991.

LEITE, Nina Virginia de Araújo Escrita e escritos Real. In: **Escrita e psicanálise.** Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

LEVY, Tatiana. Morrer para poder escrever: cruzamentos entre Kafka e Blanchot. In: QUEIROZ, André; ALVIM, Luiza; OLIVEIRA, Nilson. (Orgs.). **Apenas Blanchot!** Rio de Janeiro: Pazulin Ed., 2008.

MAJOR, René. **Lacan com Derrida.** Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARÍAS, Julián. **História da filosofia.** Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MEZAN, Renato. **Escrever a clínica.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução.** Niterói: EdUFF, 2001.

POMMIER, Gérard. Da passagem literal do objeto ao moedor do significante. In: MELMAN, Charles [et al]. **O significante, a letra e o objeto.** Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

QUEIROZ, André. Um grito na suspensão da morte. In: QUEIROZ, André; ALVIM, Luiza; OLIVEIRA, Nilson. (Orgs.). **Apenas Blanchot!** Rio de Janeiro: Pazulin Ed., 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth. PLONA, Michel. **Dicionário de psicanálise.** Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTIAGO, Silvano. Apreender o clima de apreensão. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 jan. 2011. Sabático, p. S2

SOCHA, Eduardo. Desejo de concretude. **Cult.** São Paulo, ano 14, nº 154, fev. 2011.

STEIN, Ernildo. *Compreensão e finitude: estrutura e movimento da interrogação heideggeriana*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2001.

STOTZ, Maria do Rosário. **O Nome Próprio é um 1**. 1997. 248 f. Dissertação. (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

TEZZA, Cristovão. **Uma noite em Curitiba**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. **Breve espaço entre cor e sombra**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Suavidade do vento**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. **O Fotógrafo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Um erro emocional**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

VALLE, Ana Maria. Beirar o impossível: a escrita de Clarice Lispector e o Real. In: **Escrita e psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

WOLFF, Jorge. Escritas de si e do outro em Bernardo Carvalho (O filho da mãe) e Cristóvão Tezza (O filho eterno). In: CÁMARA, Mario; DI LEONE, Luciana; TENNINA, Lucía (orgs.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2011.

7. ANEXOS

7.1 Anexo 1

Artigo de Cristovão Tezza ao Caderno Ilustríssima do jornal Folha de São Paulo de 27 de junho de 2010

Inaptidão para a felicidade: a trilogia autobiográfica de J. M. Coetzee

Ao receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 2003, John Maxwell Coetzee não fez uma palestra protocolar. Preferiu ler um relato ficcional sobre Daniel Defoe. O autor de Robinson Crusóé, no conto de Coetzess, diz que na sua célebre ilha vivia “uma vida silenciosa”. De volta à Europa, parecia-lhe que havia “muita fala no mundo”. A citação dá uma medida do amor pelo silêncio desse autor que raramente concede entrevistas e, em suas aparições públicas, jamais fala de si mesmo: prefere ler uma peça de ficção.

Nascido em 1940 numa fechada África do Sul dos brancos, muito distante do cenário multirracional e multicultural onde hoje se desenrola a Copa do Mundo, Coetzee construiu uma obra que poderia ser sintetizada como uma densa investigação ética sobre o homem contemporâneo. Em seus 15 romances, estão presentes temas que vão desde a violência e a brutalidade militar colonial (“A Espera dos Bárbaros”) até a denúncia da matança dos animais neste mundo carnívoro, num curioso elogio ficcional do vegetarianismo (“A Vida dos Animais”).

Como contraparte ao romancista, Coetzee é também professor universitário e publicou coletâneas de ensaios, mergulhando em autores díspares como Beckett, Graham Greene e Walt Whitman. Neles, revela-se um filólogo e um crítico refinado, atento aos recursos de linguagem, aspectos da tradução da prosa e da poesia, e técnicas literárias. Entretanto, sempre manteve as águas perfeitamente separadas – para felicidade dos leitores, não se entrevê na sua ficção a sombra da academia.

Um exemplo dessa separação encontramos em “O Mestre de Petersburgo”, em que toma Dostoiévski como personagem, atormentado pela morte de seu enteado. O Dostoiévski que surge do romance é um típico personagem de

Coetzee; a passagem do ensaísta que se debruça sobre o autor russo para o romancista que lhe dá vida representa uma mudança radical de olhar; a certeza metódica do primeiro cede espaço à ambiguidade inescapável da ficção. E a intensidade apaixonada da Rússia do século 19 vê-se sob a lâmina fria, lacônica, de um observador pessimista contemporâneo.

Apesar de universalmente reconhecido pela crítica como um dos dois ou três maiores prosadores contemporâneos, Coetzee não é exatamente um escritor popular ou muito conhecido. Metaforicamente, podemos dizer que seu texto fala, à distância, do que nos é muito próximo; talvez por isso não seja fácil compreendê-lo.

Se é verdade que compreender um escritor é decifrar sua infância, talvez a chave da sua literatura esteja justamente no seu livro “Infância”. Com o enganoso subtítulo de “Cenas da Vida na Província”, o livro abre uma trilogia informal, de fundo autobiográfico, em que um dos mais impermeáveis escritores do mundo, então aos 56 anos de idade, decidiu falar de si mesmo. O segundo volume, “Juventude”, publicado nos seus 62 anos, mantém o subtítulo irônico, assim como “Verão”, que saiu no ano passado, agora lançado entre nós.

“Infância” é uma investigação ficcional sobre esse período difuso em que começamos a nos reconhecer. Seu realismo sente e avalia instintivamente o peso relativo das coisas concretas que dizem quem nós somos: a mãe, o pai, a casa, a terra, os vizinhos, os parentes, as línguas, a escola, os jogos, e a angustiante relação entre essas variáveis agressivas, do meio das quais somos obrigados a emergir como alguém distinto.

Do ponto de vista técnico, Coetzee só fala dele próprio na terceira pessoa, como de um estranho a ser decifrado. Em suas três obras autobiográficas, é sempre “ele” jamais “eu”. Em “Infância”, encontramos um dos traços fundamentais de sua linguagem literária: o olhar distante e sem ênfase, mas nunca desinteressado, sobre as pessoas, entre as quais está ele mesmo, tratado sem nenhuma deferência.

Esse modo de ver a si mesmo é um método. Porque, mais do que construir uma trama romanesca, o que ele deseja é investigar, do modo mais frio, exato e sem complacência, o que acontece com as pessoas (entre as quais, ele mesmo) quando submetidas ao duro convívio umas com as outras ou à estressante presença da realidade social em torno. Sua ficção é cartesiana – mas a limpidez

lógica de seu olhar se cruza impotente com a exasperante falência dos sentidos para dar conta da realidade.

Apesar das aparências, Coetzee não pode ser reduzido a um escritor psicológico, analisando motivações metafísicas ou insondáveis da alma, soltas num rio inconsciente e incontrolável. Seu cartesianismo não descarta a brutalidade concreta das coisas e das pessoas. Na infância do autor, vamos encontrar Os elementos históricos e sociais do pessimismo que marcou a sua obra.

Coetzee se vê como um intruso em sua terra; não nutre nenhuma simpatia pelos africâners, para ele expressão de tudo que é brutal. Imagina-os como “rinocerontes, enormes, poderosos, chocando-se uns com os outros quando se cruzam”, e que “usam a língua como um porrete contra os inimigos”. Os africâners são os calvinistas que, no século 17, ocuparam a África do Sul caçando bosquímanos e ocupando-lhes as terras (um dos temas violentos de “Terras de Sombras”, primeiro livro de Coetzee – caçadas levadas a cabo supostamente por um ancestral seu), e que depois da Segunda Guerra fariam do apartheid a mais vergonhosa expressão oficial de racismo do século 20.

A questão é que o menino é, como seu pai, um africâner, o que o próprio sobrenome denuncia. Refugia-se na mãe que, misteriosamente, fala inglês em casa, e que ele absorve como primeira língua.

O jovem Coetzee – tema de seu segundo livro autobiográfico – é alguém que precisa purificar-se da África do Sul. Nessa tarefa ética, concomitante a um projeto existencial completo que começa a se formar em torno do desejo de ser poeta ou escritor, ele vai para a Inglaterra aos 22 anos. A ideia é não voltar nunca mais. “A África do Sul foi um mau começo, uma desvantagem. (...) Se um vagalhão viesse do Atlântico amanhã e varresse da existência o extremo sul do continente africano, não derramaria uma única lágrima”.

Se em “Infância” vemos os dados lançados pelo acaso que fizeram dele a criança que era, em “Juventude” é a formação do escritor que está em jogo, agora no terreno brutal das escolhas – não há mais desculpas. E sua primeira escolha é “excluir os pais de sua vida”.

A fria narração de “Juventude” observa sem piedade os ritos de passagem de um adolescente para a vida adulta. A mulher ocupa um papel central nesse livro. A relativa ingenuidade dos primeiros momentos de contato com as mulheres e o seu discreto imaginário romântico (como a paixão que nutre por

Monica Vitti no filme “O Eclipse”, de Antonioni) acabam sempre por desabar em uma quase sociopatia, um bloqueio que o impede de partilhar qualquer sombra de vida em comum com alguém.

O jovem Coetzee é alguém talhado para a solidão, e cada novo encontro sexual com namoradas, que acontecem antes pelo acaso que pela escolha, parece confirmar a sua vocação. A questão afetiva se entrelaça com seus projetos e com o trabalho inverossímil que consegue em Londres: o futuro romancista foi, aos 22 anos, um programador de computador, primeiro para a IBM, depois para o governo britânico, chegando a freqüentar as instalações nucleares de Aldermaston. Enquanto isso, matura-se o escritor, que ainda não escreveu uma só linha e há muito desistiu de ser poeta.

“Verão” é uma retomada radical de suas “Cenas da Vida na Província”. O tema são as suas relações amorosas adultas, mas agora o princípio de deslocamento é levado às últimas conseqüências. Há um fio de sátira amarrando o texto, a partir do pressuposto narrativo: no livro, Coetzee já morreu, e um pesquisador, de posse de anotações suas dos anos 1972-75, entrevista quatro mulheres e um colega de universidade que conviveram com ele.

Os temas fundamentais de seus textos biográficos estão naturalmente presentes: o invencível “cul-de-sac” ético e ser um africâner na África do Sul; o impasse racial; o mal-estar de pertencer a uma família como a sua, e ter um pai como o seu; a presença do mal como viva expressão cotidiana; o lado impraticável da relação amorosa (mas aqui, pela primeira vez, sua obra abre as portas do humor: o estranhamento da confissão amorosa pessoal imersa no seu profundo ridículo, sob uma ambigüidade que não se desata); enfim, a inaptidão para a felicidade. Afinal, “pessoas felizes não são interessantes”, como dizia o jovem J. M. Coetzee.

Sim, em Coetzee tudo é pesado, depressivo e sem remissão. E é por isso que seus fantasmas precisam da literatura para virem à tona, como se só por meio dela se tornassem suportáveis. Ao falar de si mesmo, ele parece dizer que a ficção é a única linguagem capaz de iluminar a vida pessoal mantendo-a permanentemente difusa. A desconcertante ironia de Coetzee, desenhada pela simplicidade cartesiana de sua frase, dá uma leveza extraordinária ao mundo sombrio que relata. Um mundo no qual, mesmo a contragosto, pelo poder da palavra, o leitor acaba por se sentir em casa.

7.2 Anexo 2

**Entrevista de Bernardo Carvalho ao SaraivaConteúdo, por Bruno Dorigatti –
<http://www.saraivaconteudo.com.br/Artigo.aspx?id=82>**

Pânico em São Petersburgo

“As mães têm mais a ver com a guerra do que imaginam.” Essa frase do livro mais recente de Bernardo Carvalho tem sido recorrente em textos que tratam de O filho da mãe (Companhia das Letras). Faz sentido, dentro da obra que aborda perdas, despedidas, reencontros, desajustes e uma sensação de não-pertencimento e deslocamento que permeia a história passada entre o Cáucaso, onde fica a Tchetchênia, São Petersburgo, na Rússia, o Mar do Japão e o extremo norte do Brasil. O foco central destas histórias de desencontros e lutas insanas de mães que tentam, a todo custo, salvar seus filhos dos desastres da guerra – no caso, a segunda guerra da Tchetchênia, em 2003 –, no entanto, se passa entre Grozni e São Petersburgo.

Todos sabemos que de uma guerra ninguém sai vencedor, mas os que perdem aqui, perdem um pouco mais. Bernardo Carvalho aborda a decadente sociedade russa, a questão da migração e do preconceito com os caucasianos, da decadência do exército russo, da poderosa força de vontade destas mães, que formaram o Comitê das Mães dos Soldados, e não medem esforços para salvar seus filhos. O livro – que integra o projeto Amores Expressos – revela uma outra São Petersburgo por detrás das fachadas renovadas por conta dos 300 anos de fundação da cidade, comemorados em 2003, ano em que se passa o enredo: escura, escondida, de personagens que só podem sair à noite, nada edificante.

Conversamos com o escritor em Paraty, durante a Flip, onde ele falou sobre a viagem à Rússia, o pânico que teve ao ser assaltado logo no terceiro dia, como essa experiência afetou a escrita, de sua noção religiosa da literatura e do poder que ela tem de exprimir e revelar coisas que seriam impossíveis de outra maneira. Sobre seu projeto literário, Bernardo – autor de dez romances, entre eles,

Nove noites, Teatro, Mongólia e O sol se põe em São Paulo, todos lançados pela Companhia das Letras – o considera como “uma tentativa de você quebrar os consensos. O negócio consensual, acho que é totalmente anti-literário. Se todo mundo diz sim, é porque alguma coisa está errada. E isso é importante, ter o ruído, o esquisito, algo que desestabiliza essa vontade do consenso, essa tendência do consensual”. E fala ainda sobre essa contradição de participar de um evento bastante consensual como a Festa Literária Internacional de Paraty. “Mas o contraditório é importante, isso que é legal. O paradoxo, a contradição, isso é superimportante. É um saco o cara que... tem uma coisa autoritária em você ter um discurso totalmente não-contraditório, ou absoluto, que tudo está no lugar certinho”, finaliza.

Tu estiveste em São Petersburgo, na Rússia, um tempo atrás, em um projeto [Amores Expressos] que levou vários escritores para várias cidades, por um mês, para escrever uma história de amor. Poderia falar um pouco dessa experiência, em um país que tem uma língua bem diferente da nossa?

Bernardo Carvalho. Fui convidado a ir a São Petersburgo, não escolhi. Eles convidaram 16 ou 17 escritores, cada um para uma cidade do mundo. E quando me ligaram, ofereceram direto São Petersburgo. Então não tive escolha. Não tinha nenhum contato com a Rússia, não falo russo, não tenho nenhuma relação com a Rússia, além de filmes que eu vi, literatura, artes plásticas, música. Engraçado, porque já viajei outras vezes para escrever romances, ganhei uma bolsa para ir para a Mongólia [que resultou no livro homônimo, lançado em 2003 pela Companhia das Letras]. E sempre quando vou viajar, eu ligo para as pessoas e acaba se formando uma espécie de uma rede de acolhimento no lugar. Acabo descobrindo alguém que me dá guarida, uma coisa que funciona. E, curiosamente, em São Petersburgo, não funcionou, pela primeira vez na minha vida. Não tinha ninguém, zero. Eu até tinha gente em Moscou, mas não tinha ninguém em São Petersburgo. Eu comecei a ler muito sobre Rússia, não queria ler literatura, não queria que o livro fosse viciado, que fosse um livro de citação de literatura. E São Petersburgo é uma cidade supercheia de referências literárias, musicais. E eu queria evitar isso, queria que os personagens fossem ignorantes. Aí comecei a ler muito, mais coisas de história e jornalismo recente da Rússia, e a ficar muito impressionado

com aquele negócio. E, para culminar, não tinha ninguém lá. E fui para aquele lugar, que não conhecia, com a impressão de um lugar pavoroso, por causa dessas leituras jornalísticas e históricas.

Acho que isso configurou uma espécie de preconceito. Eu já fui predisposto a viver uma situação de horror. E o que aconteceu é que a situação de horror acabou se realizando. Fui assaltado no terceiro dia em São Petersburgo, não tinha a quem recorrer, porque não conhecia ninguém. As pessoas, os contatos que tinham me dado, acabei encontrando só no final do mês, porque elas não estavam em São Petersburgo. Foi uma estadia num estado de pânico. Fiquei um mês lá, fui assaltado logo no início, quando eu estava achando... estava me achando, na verdade, porque me matriculei na academia de ginástica, eu saía para trabalhar em um cybercafé, eu tinha que mandar matéria para a Folha de S. Paulo. Achando que estava vivendo como um local. Aí no terceiro dia esse sonho acabou [risos]. Mas, assim, de uma forma radical. Daí em diante eu fiquei apavorado, completamente apavorado, mas não podia deixar de fazer as coisas.

Então fiquei um mês em São Petersburgo, fazendo tudo o que eu tinha que fazer, mas em estado de pânico. Na mesma noite em que fui assaltado, tinha pensado, antes de ser assaltado, que eu queria comer num restaurante indiano, que ficava num lugar ermo, distante. E aí eu esperei ficar tarde da noite pra ir nesse restaurante, um lugar de difícil acesso. Tudo porque eu queria sair do pânico, e tinha que sair à força. Então foi um mês, uma experiência um pouco difícil. Só que foi bacana, porque para o romance, para os personagens que eu queria criar – e eu já tinha isso na cabeça de antes, por causa dos livros que já tinha lido – era perfeito, era como se eu tivesse entrado na pele desses personagens, que são personagens que têm que escapar dessa cidade, que estão em situação ilegal, fugindo da polícia. E o meu sentimento era esse, eu fugia de todo mundo, da polícia e do bandido, não sabia onde estava um e onde estava o outro.

A experiência foi essa. Não falava uma palavra de russo, continuo sem falar uma palavra de russo. Mas foi interessante, porque parece que foi uma espécie de experiência artificialmente criada, mas que funcionou perfeitamente para o que estava querendo, para o romance que eu queria fazer.

E como essa tua experiência afetou a escrita? Se, de alguma maneira, isso deu algumas mudanças no caminho que tu tinhas já imaginado.

Carvalho. Mudaram várias coisas. Por exemplo, tinha que ser uma história de amor. Uma coisa que eu queria, desde o início, era escapar da São Petersburgo como uma cidade romântica, que é uma cidade de noiva, em cima da ponte, para tirar foto. Se você for russo, quiser casar, você vai a São Petersburgo, sobe na ponte, tira foto. Eu queria evitar a idéia dessa cidade romântica, neoclássica, tudo bonitinho. E, de fato, é uma cidade de fachada, por trás é tudo podre. Quando você chega lá, você começa a ver direito como as coisas acontecem. Têm as grandes avenidas, aquelas fachadas todas pintadas de rosinha, azulzinho, amarelinho, mas aí, por trás, é tudo escombro. E isso é interessante, porque revela muito da cidade também. As coisas mais interessantes de cultura jovem, por exemplo, acontecem no subsolo, por trás das fachadas. É um negócio que você não encontra fácil, você tem que procurar.

Então essa idéia de uma cidade que se passa às escuras, sempre escondida, foi uma coisa que descobri lá, e que para mim ajudou, porque também tinha a ver com esses personagens, que viviam nesse mundo, um mundo um pouco da escuridão. Eles só podiam sair à noite, personagens que tinham que se esconder. Uma coisa que mudou... bom, tinha que ser uma história de amor e logo que eu comecei a pesquisar para o livro, comecei a ler os livros da Anna Politkovskaya, aquela jornalista que foi assassinada [em outubro de 2006, em caso até hoje não esclarecido, mas que aponta para o envolvimento direto do então presidente e hoje primeiro-ministro Putin. Leia mais], que cobria a Guerra da Tchetchênia. Ela foi assassinada um ano antes de eu ir para lá. E aí, nesses livros da Politkovskaya, eu li pela primeira vez – eu não conhecia – sobre o Comitê das Mães dos Soldados. É uma organização não-governamental – a sede principal é em Moscou, mas tem outra sede em São Petersburgo também – de mulheres que se organizaram para salvar os filhos, que eram recrutas, estavam fazendo serviço militar, do Exército e da Guerra da Tchetchênia. E são umas mulheres barra pesada, porque elas falam direto com o Exército, fazem reivindicações super extremas para salvar os garotos. E o Exército russo já era violento antes, mas com o final do comunismo ficou muito mais violento, porque as Forças Armadas entraram numa derrocada econômica. Então, com isso, degradingou o negócio moral do Exército, que antes era um pilar da sociedade soviética, e acabou virando um negócio totalmente perdido. Quer dizer, os garotos são prostituídos em São Petersburgo,

teve um caso famoso de um quartel que prostituía os garotos para arrecadar dinheiro para o próprio quartel e para pagar o salário dos superiores.

Então tem uma espécie de uma derrocada moral dentro desse negócio, e tudo isso me impressionou muito. Aí pensei, bom, se eu for escrever um romance, essa idéia das mães tentando salvar os filhos é muito forte, tem um potencial dramático muito grande, quero usar isso aqui. Inicialmente, pensei em usar uma dessas mães da organização como narradora do livro. Depois acabei deixando a idéia de lado. E eu pensei numa história de amor, que eu queria que fosse gay desde o início, queria que fossem dois rapazes, e que um, bom, eu pensei num soldado, que tivesse nessa situação de escapar do exército, que fosse recorrer a uma dessas mães. E aí, como eu não conhecia nada da Rússia, não falo russo, não é uma coisa natural para mim, achei que fosse um negócio meio canhestro eu falar com naturalidade dessa vida, do cotidiano russo. Eu pensei: “eu tenho que ter um olhar estrangeiro para esse negócio”. E comecei a procurar todos os personagens que tivessem alguma relação com o mundo soviético ou russo, que eu pudesse usar. Um cubano, que até me representaria como um latino-americano, um vietnamita, um mongol. E só quando eu cheguei a São Petersburgo, cheguei à Rússia é que eu entendi que, na verdade, o estrangeiro mais natural, que não é estrangeiro porque faz parte da Rússia, mas é considerado como um estrangeiro, é o cara do Cáucaso, que é como se fosse um nordestino em São Paulo, é o cara que sofre preconceito, que trabalha no subemprego. E aí veio a calhar, porque comecei a ver que São Petersburgo tinha comemorado 300 anos da criação de cidade em 2003, mesmo ano em que a Guerra da Tchetchênia, uma guerra totalmente bárbara, estava no auge.

O que mudou? A idéia de pegar um tchetcheno refugiado, quer dizer, em fuga em São Petersburgo, isso aí eu só entendi que eu podia fazer isso estando lá na cidade.

Recentemente, no Itaú Cultural, tu comentaste da tua experiência esquizofrênica, religiosa com a literatura. Poderia falar um pouco sobre isso?

Carvalho. Estranho, porque outro dia eu vi um filme do Gustavo Moura sobre o Cildo Meirelles, um documentário. E tem uma hora lá que o Cildo vira e fala

assim: “Pô, incrível, se vocês tivessem feito esse documentário há mais tempo seria ótimo, porque antigamente eu sabia tudo e poderia te dizer tudo com a maior certeza. Hoje eu não sei mais nada”. E o que aconteceu comigo é que estou começando a ficar enjoado do que digo, entendeu? Fico repetindo as mesmas coisas e aí eu... Mas enfim, esse negócio da literatura como religião, é algo que eu estou desaprendendo. Não sei direito o que que é. Eu acho assim: sou um cara que não tem religião nenhuma, que não tem fé nenhuma, mas eu acredito na literatura, no poder da literatura como alguma coisa que não é do mundo real, do mundo racional. Eu acho que, por exemplo, por meio da literatura você é capaz de revelar coisas que só a ciência pode revelar. Quer dizer, é uma idéia meio... é precário o negócio, não tem nem muito o que dizer, mas eu acredito nisso. E acho que é isso que faz eu continuar escrevendo, me parece que, por meio da literatura você poderia ver coisas que são impossíveis de você ver de outra maneira.

Ao mesmo tempo, eu acho que essa literatura na qual eu acredito, como se fosse uma religião, está meio desaparecendo. Para essa literatura poder existir, para você poder dizer coisas que são invisíveis, ou que são impronunciáveis, inomináveis, ela não pode ser uma literatura com uma função imediata na sociedade. Não pode ter uma função de mercado imediata, ela tem que ser um negócio que vem meio do contra, uma coisa que não vem por demanda. Você tem que acontecer porque você quer acontecer, ou por algum acaso. E acho que o que está acontecendo com a literatura em geral é que ela está, cada vez mais, se submetendo às demandas pré-existentes. Ela está se conformando ao mundo, que pode ser o do mercado, mas pode ser um mundo... Não sei, e como se ela se auto-reproduzisse, ela está caindo numa espécie de impossibilidade de dizer o novo, impossibilidade de dizer o que não foi pedido, sabe? Ela só responde, tem uma pergunta, e ela dá uma resposta. Mas ela não cria uma pergunta, onde não existia pergunta nenhuma. E acho que essa literatura é a mais interessante, que cria perguntas que não existiam antes.

Onde estaria então, onde esteve essa literatura não-utilitarista, digamos assim?

Carvalho. Bom, eu acho que ele esteve em um monte de lugar, com um monte de autores. Desde Kafka, Beckett, Thomas Bernhard, por exemplo. São

autores que acho que criaram essas perguntas, uma demanda que não existia antes deles. Você não imaginava um Beckett antes do Beckett, você não imaginava um Kafka antes do Kafka. Mas hoje você imagina o escritor que aparece antes dele existir, quer dizer, você, mais ou menos, imagina o que que ele vai ser. E o cara que você não imagina, é difícil você imaginar que alguém suporte esse cara, que alguém esteja a fim de ler esse cara.

Posso estar fantasiando, mas, enfim, eu sinto esse negócio muito forte, é como uma... É engraçado, eu tenho um livro que se chama Mongólia (Companhia das Letras, 2003) e por causa desse livro eu fui pra China, ganhei uma bolsa, passei pela China, fui para a Mongólia. E eu nunca tinha ido para a Ásia, e na China, talvez também por eu estar com o olhar totalmente estrangeiro, eu percebi uma sociedade que não tem esse negócio da demanda inexistente, que é criada por um indivíduo, com uma subjetividade especial. Na China parece que tudo funciona como um formigueiro, quer dizer, todo mundo tem papéis e você cumpre aqueles papéis. Provavelmente a gente aqui é assim também, só que a gente não vê isso aqui assim, quer dizer, a gente acha que pode ter um Kafka, a gente acha que pode ter um Beckett. E essa idéia de a gente achar que pode ter um Beckett, muda, torna a vida muito melhor do que uma vida num lugar que é um formigueiro, que você sabe que nunca vai aparecer um Beckett porque você sempre cumpre funções, que são funções que já existem. E aí quando voltei da China é que pensei nessa coisa. Parece que o mundo não é só a literatura, mas a economia, os valores, está havendo uma espécie de sinização – não sei se existe essa palavra [a palavra existe, e significa a “ação de difundir, divulgar e fazer prevalecer entre outros territórios e povos os caracteres dos chineses, desde a Antiguidade até os tempos modernos, sua língua e seu universo físico e espiritual”] –, como se a China estivesse ocupando o mundo, e esse modo de pensar, de existir chinês estivesse contaminando o mundo inteiro. É uma espécie de pragmatismo absoluto. Antes você a tinha a utopia, tudo bem que a utopia era um sonho, um fracasso, uma ilusão, mas você tinha essa utopia. Aí com esse mundo do pragmatismo absoluto, onde tudo tem função, você não tem mais utopia, porque a utopia é ridícula. Mas o fato de haver uma utopia, mesmo sendo ridícula, muda a sua vida.

E isso é engraçado, quando você vai para um país destes, como a China, como a Mongólia, você percebe como o negócio é opressivo. E é opressivo, porque você não tem possibilidade de ilusão. Você só tem a possibilidade do pragmático, de

realizar o que você nasceu para fazer. E essa idéia dessa ilusão de rebeldia, de você poder lutar contra a sua família, por exemplo, é um negócio inimaginável na China, você lutar contra os valores de sua família é algo que não tem cabimento.

Não sei mais qual era a pergunta, mas essa literatura que me interessa é essa possibilidade dessa ruptura, que pode ser ilusão, pode não ser ruptura nenhuma, mas que, pelo menos, você viva com essa idéia da possibilidade de uma coisa que não existe. Eu não tenho certeza, porque eu sou ruim de memória, mas acho que o Paul Valéry, um escritor francês, escreveu o que aconteceria com a juventude se ela, a partir de agora, só realizasse o que já existe, quer dizer, que não criasse mais nada novo, que não criasse nada que não existe. E a China é um pouco isso, é a impressão que eu tenho. Você vai dizer que têm revoltas por democracia etc., mas parece que a sociedade caminha... ela funciona, tudo funciona ali, e essa idéia de ruptura, de revolução é um negócio meio externo, não é chinês, sabe? E parece que esse negócio está contaminando o mundo.

Os próprios chineses têm que sair de lá, para conseguir...

Carvalho. É, eu acho que tem uma referência, quer dizer, a revolução é uma referência ocidental. Quando Mao vai fazer a Revolução [Cultura Chinesa, a partir de 1966] é toda com o ideário que não é chinês, porque o ideário chinês é o de Confúcio, de como você gere melhor o que já existe, como você consegue gerenciar, para o seu bem estar, as coisas que já existem no mundo. Mas não tem a possibilidade de inventar uma coisa que não existe. E isso é estranho, porque é opressivo pra caramba esse mundo confuciano. Você respeita o ciclo da natureza, reproduz esse ciclo no comportamento humano. Mas não tem possibilidade de você criar uma coisa que não existe, não faz parte do ideário chinês. Gradativamente, esse negócio vai tomando a gente também.

E aí acho que tem uma espécie de reprodução do mesmo, que a gente não se dá muita conta. Vocês podem até me matar por isso, mas a própria internet propicia esse negócio, é como se você reproduzisse o mesmo o tempo inteiro. Parece que você está criando um negócio novo, mas são bilhões de pessoas, mas todas iguais. Elas todas fazem, mais ou menos, o mesmo blog, mais ou menos dizem as mesmas coisas. E o fato de elas serem iguais as incentiva a continuarem a

fazer a mesma coisa, elas se auto-elogiam e destroem um negócio que é desviante, divergente. Não sei, enfim.

E onde o teu projeto literário se encaixa aí nessa busca por esse não-dito?

Carvalho. Bom, aí é o seguinte: seria muita pretensão minha. Quer dizer, é uma tentativa – não sei se eu vou chegar algum dia –, mas é uma tentativa. E, sobretudo, eu acho que é uma vontade de resistência, entendeu? É um projeto raivoso. Eu tenho muita raiva, é um negócio engraçado. Eu tenho raiva de tudo, então é uma espécie de uma literatura que vai contra. Se você me diz: “Olha, literatura, hoje, é isso”. Eu vou fazer exatamente o contrário, tipo uma piçarra, negócio de criança. E acho que é isso, um princípio de resistência a priori, absoluto. Posso até estar errado. Mas, se a partir de hoje, todo mundo tiver que usar camisa vermelha, eu vou botar camisa verde. Então acho que é um pouco por aí. Não sei nunca se eu vou chegar ao que eu pretendo. Mas é uma tentativa de você quebrar os consensos, não cair no... O negócio consensual, acho que é totalmente anti-literário. Se todo mundo diz sim, é porque alguma coisa está errada. E isso é importante, ter o ruído, o esquisito, algo que desestabiliza essa vontade do consenso, essa tendência do consensual.

E como é que tu equacionas isso num evento bastante consensual como esse [a Flip]?

Carvalho. É difícil. Bom, eu não posso falar o que eu acho. [risos]. Ah, é difícil, o livro acabou de sair, a editora falou “é bacana você ir porque, enfim, é importante pro livro”, e eu vim.

Uma contradição...

Carvalho. Mas o contraditório é importante, isso que é legal. O paradoxo, a contradição, isso é superimportante. É um saco o cara que... tem uma coisa autoritária em você ter um discurso totalmente não-contraditório, ou absoluto, que tudo está no lugar certinho. Eu gosto dessa coisa, de repente tem um ruído ali, e

you end up saying, right? You are human, not a machine, you think one thing, then you think the opposite. And years pass, and what you once believed in, you no longer believe in, you believe in something else. So I think that's important, in the end.

7.3 Anexo 3

– Artigo de flora Süssekind à Revista *Argumento* - outubro/novembro 2003

Não basta

Coube a Bernardo Carvalho, sobretudo na sua coluna quinzenal da *Folha de S. Paulo*, intensificar a discussão sobre a ressurreição todo-poderosa do naturalismo na vida cultural brasileira recente. Uma discussão que por vezes se ficcionaliza perversamente, como no miniconto “Amigos e inimigos (ou nova quadrilha)” (no “Mais” de 22 de dezembro de 2002), por meio de uma glosa irônica evidente dos cacoetes literários desse neodocumentalismo e de sua submissão característica a convenções de linguagem e a uma dramatização guignolesca típicas da reportagem policial. Mas o mais freqüente mesmo, nas intervenções jornalísticas do escritor contra o esquecimento do “fazer artístico” e a submissão a uma crença na possibilidade de uma expressão direta da realidade, é a seleção e a exposição em negativo de alguns dos nexos estético-ideológicos fundamentais dessa vertente expressivo-documental hegemônica. Tão hegemônica, aliás, que o romancista se permite mesmo chamá-la de “Nova quadrilha”. Numa renomeação intencionalmente provocativa que, tomando emprestada a vizinhança de alguns desses textos aos dualismos simplificadores das histórias de bandidos e dos relatórios policiaiscos, cumpriria a função de criar um território de dissensão e debate explícito sobre a prática literária, sobre a heterogeneidade dos projetos estéticos em tensão no contexto cultural contemporâneo.

Não que essa discussão seja exclusividade de Bernardo Carvalho. Está presente indiretamente, também, na Budapeste inventada do novo romance de Chico Buarque de Hollanda, por exemplo. Assim como na indeterminação propositada entre verdade e invenção trabalhada por Valêncio Xavier em *Menino mentido*, por Sebastião Nunes em *História do Brasil*, por Joca Terron em *Não há nada lá*, por Carlos Süssekind de Mendonça (que me permito citar apesar do parentesco) e Francisco Daudt da Veiga em *O autor mente muito*, por Silvano

Santiago no romance ainda inédito *O falso mentiroso*, conjunto de textos nos quais os jogos com a (falsa) idéia de mentira como sinônimo de ficção sublinham, via “falsa mentira”, um lugar ficcional para além de uma oposição entre verdadeiro e falso, entre empírico e imaginário.

Discussão que, na coletânea mais recente de poemas de Júlio Castañon Guimarães, *Práticas de extravio*, se realiza por meio de belíssimos exercícios descritivos, de “estudos” da matéria do mundo, de objetos, fotografias e paisagens, invariavelmente submetidos a formas diversas de desvio e desenredo, nos quais telhados, estradas, coisas, morros e matas se inquietam com restos de sons, variantes, jogos de intensidade, esbatimentos de cores e hipóteses de fabulação, e compõem, desse modo, “entre memória e invenção, um mapa de suspeitas”.

E é isso o que Bernardo Carvalho tem feito nos seus escritos recentes de jornal: a construção de um mapa de suspeitas e refutações contra as identidades mais confortáveis e as práticas expressivo-miméticas mais arraigadas da tradição romanesca brasileira. Por meio de obras de Elio Vittorini e Günther Grass, põe em discussão os princípios da trama narrativa e trata dos acontecimentos feitos da falta de acontecimento e de narrativas que avançam “de viés”; por meio de um comentário sobre Juan José Saer, discute nacionalismo e colonialismo (não tomando o primeiro como resposta ao segundo, mas tratando-os como “dois aspectos de um mesmo fenômeno”); relendo André Bazin, define o realismo não como uma “busca de semelhança”, mas como a expressão de “realidades em que o modelo se encontra transcendido pelo simbolismo das formas”; partindo das *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke, volta-se para a literatura contemporânea e opõe a produção propriamente dita a um interesse quase exclusivo pela visibilidade, pela exposição; por meio de Maurice Blanchot e Claude Régy, critica os que vêem o texto como simples comunicação ou expressão individual, como réplica da realidade, quando, ao contrário, caberia à arte manifestar o que “ultrapassa a nossa compreensão”, encenando o não-dito, e “ampliando retrospectivamente a realidade em que as pessoas acreditam viver”.

Depois de 26 de julho de 2003, porém, quando a Folha de S. Paulo promove uma conversa-debate entre quatro ficcionistas brasileiros da mesma geração, e quando Bernardo Carvalho critica diretamente a dependência do mercado e do verismo naturalista por parte significativa da ficção atual, o que acarretaria uma sucessão de respostas mais ou menos indignadas, alguns de seus

artigos subseqüentes assumiriam tom de quase manifestos estéticos. De que são particularmente exemplares, os textos que dedica às esculturas de Rachel Whitehead, à tradução de *América*, de Kafka, e a Hermann Broch. Sobretudo este último. Aí, via Broch, trata como *kitsch* “tudo o que se contente em agradar e satisfazer as demandas do seu tempo”, “o que todo mundo vê”, promovendo “um estreitamento de consciência”. E redige um parágrafo em negativo, nitidamente endereçado a uma kitschização mercadológica do efeito realista: “Não basta à literatura fazer a ilustração da sua época (ou da ciência da sua época). Não basta observar e descrever a realidade. Não basta representar a atualidade. É preciso ir além”.

Efeito realista, nacionalismo, seqüencialidade, comunicabilidade: o “ponto cego” dessas discussões, para empregar expressão cara ao escritor, parecendo sofrer, no seu caso, uma espécie de desdobramento recorrente. Pois se as suas negações são nitidamente endereçadas, esse processo de discussão da cultura literária contemporânea parece ter direcionado o escritor no sentido de uma exposição de seu próprio projeto artístico.

Amigos e inimigos (ou nova quadrilha)

por: Bernardo Carvalho

Comunicado do secretário de Justiça aos jornalistas: “Depois de 11 horas de terror a rebelião já está sob controle. As forças da ordem conseguiram romper o cerco e entrar na penitenciária. Os presos entregaram as armas e os reféns foram liberados. No cômputo geral, contamos nove corpos, todos de criminosos de quadrilhas rivais. Mas até agora só conseguimos identificar oito mortos. O Zequinha do Morro da Lava foi esfaqueado e queimado. O corpo, apesar de carbonizado e irreconhecível, pôde ser identificado por uma simples operação lógica. Cada morto tem o seu assassino. O Zequinha era inimigo do Jonas da Baleia que morreu estrangulado pelo Mário Coca-Cola, que era inimigo do Robertinho Maneiro, que morreu com sete tiros, porque era inimigo do Perival Pistola: o Pepê. O Mário Coca-Cola, que vingou o Zequinha do Morro da Lava, estrangulando o Jonas da Baleia, morreu esfaqueado pelas mãos do Robertinho Maneiro. O Pepê acabou seus dias enforcado pelo Robeval Quirino, o Branco, que foi vingado pelo Jesus Magro, que era da quadrilha do Pepê. o Jesus Magro foi decapitado e crucificado sem cabeça pelo Mané Borba, que era comparsa do Robeval Quirino e foi encontrado com um único tiro na testa. Os sobreviventes se renderam à intervenção dos bispos da Igreja da Simetria Celestial, com a qual o bando de Santinho, provável assassino do Mané Borba, fechou um acordo entre amigos. O Peru da Mata é o único que continua desaparecido. Não descartamos a possibilidade de que seja o nono corpo, ainda sem identificação, mas os peritos se recusam a fazer ilações precipitadas, já que o Peru da Mata não tinha nem amigos nem inimigos”.

Bernardo Carvalho é escritor e colunista da Folha.
É autor de *Nove noites* e *As iniciais* (Cia. das Letras), entre outros livros.

O movimento negativo apontando, simultaneamente, para um esforço auto-reflexivo bastante raro entre os escritores brasileiros. Pois Bernardo Carvalho não faz literatura apenas, discute literatura. Inclusive na sua obra ficcional. Para a qual apontam, na verdade, muitos desses seus escritos de jornal. Da sua tematização recorrente de viagens, exílios, e tensões culturais, aos universos claustrofóbicos de Amos Gitai, Kafka, Mathew Barney; dos suicídios, duplos, estados de desorientação e mal-estar, e da sua atenção aos deslocamentos de sentido, a um interesse particular pelo caráter teatral, de “representação da representação”, de alguns romances (como os de Thomas Bernhard e Samuel Beckett), e pelo que “existe entre as coisas”, pelo “espaço negativo”, pelos “pontos cegos”, “insensíveis à luz”, invisíveis, por meio dos quais, no entanto, se poderia adivinhar o que, a rigor, seria para permanecer oculto. Como o intervalo – entre uma fotografia e outra – a partir do qual se captaria a expressão do olhar de Buell Quain em *Nove noites*; como a observação pelo espelho retrovisor, pelo que está fora do quadro, em *Os bêbados e os sonâmbulos*; como o momento de interrupção entre uma repetição e outra, ponto cego (representado pelo homem que caminha, invisível, pelo teatro) que estruturaria exemplarmente o conto “Estão apenas ensaiando”. E que, por meio de um desdobramento conflituosos de narrações, Bernardo Carvalho tem figurado e refigurado, de forma diversa, nas tensões intervalares e identitárias que estruturam romances como *Teatro*, *Sade* e *Nove noites*, que estão, a meu ver, entre o que de melhor se realizou na ficção brasileira contemporânea.