

A literatura e a diluição do autor

Daniel Marcolino Claudino Sousa*

Resumo

Com *Dom Quixote* (2004), segundo Adorno, tem-se a inauguração do Romance moderno e, por consequência, a constituição do autor moderno, isto é, um autor não absoluto, desinformado do destino de seus personagens, uma vez que agora o relato romanesco ‘precisa’ de recursos (por vezes, metalinguísticos) que passem a evidenciar aspectos de verossimilhança (realismo) para se fazer crível ao leitor. E ele o faz, gerando a ideia de níveis de realidade. Procedendo assim, Miguel de Cervantes gera um autor desprovido da autoridade (divina), que era própria dos tempos dos Rapsodos gregos. Busca-se nesse trabalho visualizar a região em que se dá a morte ou a diluição do autor na literatura, tema abordado desde Derrida a Borges. Quando em *A escrita de Deus* (1972) Borges lança mão da ideia de uma alucinada linguagem em que a *simultaneidade* seria a forma de acontecer de Deus, de sua expressão e existência, ele nos ajuda a pensar a questão da diluição das fronteiras em que a ficção aí se coloca inevitavelmente nos novos tempos do Romance. Na expressão de existência de tal linguagem, não haveria tempo no sentido de sucessão de acontecimentos.

Palavras-chave: Literatura; Ficção; Autor; Morte.

A literatura como o lugar do não-sujeito

“O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no Dom Quixote, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real (...)” (ADORNO: 2003, 55).

Segundo Adorno, conforme epígrafe, a inauguração do Romance moderno se dá com *Dom Quixote* e, por consequência, da mutação do autor, isto é, um autor que perde os poderes absolutos, pois que agora não basta narrar, contar uma história, o romance passa a ‘precisar’ de meios para se fazer crível, não pode desdenhar do real, tem que sugeri-lo. E ele o faz, gerando a ideia de níveis de realidade a partir de recursos de expressão. E procedendo assim, Miguel de Cervantes gera um autor desprovido da autoridade, próprio dos tempos que se formavam, desprovido de autoridade divina (*Íon*, Platão), como o eram os Rapsodos gregos.

O que estamos tentando fazer é visualizar aquela região em que se situa a morte do super-sujeito, este – o super-sujeito, não propriamente gerado pela Metafísica, mas certamente, alimentado por ela, sujeito este base do pensamento ocidental.

“(...) A metafísica surgira como a ciência do geral imutável e necessário; a partir de agora ela só pode encontrar um equivalente numa teoria da consciência, a qual

fornece as condições subjetivas necessárias para a objetividade de juízos gerais, sintéticos e a priori” (HABERMAS: 1990, 22).

Para tanto, isto é, para a visualização da morte ou diluição desse sujeito, nos serviremos basicamente das obras *Se um viajante numa noite de inverno*, de Calvino (1999), *Don Quixote*, de Cervantes (2004) e *a Escrita de Deus*, de Borges (1972), para buscar perceber como a questão da diluição do autor aí se coloca.

A modernidade que agencia a razão como a substituta da religião para estabelecer aproximação das esferas da moral, ciência e da arte, parece que nasce mesmo como vocacionada para romper-se, ‘crisejar-se’ (de crise). E assim, o romance de Cervantes, imerso nesse espírito moderno, precisa racionalizar a participação do leitor que compreenderá e aderirá aos enunciados mais intensamente do romance por conta de tais recursos, já que Cervantes não é mais um Rapsodo como Íon que não precisa justificar sua arte¹. Cervantes, como entendedor de seu ofício, compara-o com os enunciados para produzir, conforme indicou Platão, um mais intenso e coerente enunciado;

¹ Se é que se configura como arte, pois segundo Platão, a suposta arte de Íon é, na verdade, um processo de enlouquecimento, uma momento de inspiração divina, uma vez que Íon não compara suas preferências (usa exclusivamente os poemas de Homero) com as de outros, isto é, não racionaliza, não toma consciência pela evidência de contraste que permite a comparação. Assim, para Platão, a arte exige consciência e conhecimento de um todo relacionado a um determinado tema. Para Hegel, são pelos vestígios das culturas antigas que se pode reconstituir o que foram as ideias e as crenças que animavam os homens das épocas anteriores. Sabemos, pois, que é com a arte romântica que Hegel crê que a humanidade chegou ao auge do que ela poderia alcançar. Assim, Cervantes fala da composição do seu próprio texto, em ato, isto é, no momento da escrita, o que vale como se o autor estivesse ali confidenciando as dificuldades ou os processos de criação, tendo efeitos de ‘verdade’, de relato no leitor.

enunciado este que terá a adesão mais forte de um leitor moderno que, por sinal, começa a brotar, como lemos mais acima na passagem de Adorno, o que significa dizer que sua adesão à ficção se dá com um pé na realidade, no verossímil, provocando frequentemente a aproximação da ficção com a realidade. A realidade é cada vez mais referente da ficção moderna. O cinema, mais ainda por conta de sua matéria se constituir de imagem e som em tempo e espaço proporcionais.

A consciência terá a partir de então noção de seus limites e é, por isso, que buscará evidências nos fatos para se apresentar para o leitor como “se fosse verdade”.

Diluição das fronteiras

J. L. Borges, em *O aleph* (1972), quando apresenta a ideia de um Super-sujeito, que para coerência lógica teria uma super-linguagem, em que a *simultaneidade*² seria a única forma de seu acontecer, nos ajuda a pensar a questão da diluição das fronteiras em que a ficção se coloca. Não haveria tempo na expressão ou no ato de existir de tal linguagem. Se Deus (eis o Super-sujeito) existe, diz ele, não seria pela extensão, pela sucessão no tempo que Ele deveria se expressar, mas por uma linguagem delirante e simultânea incompreensível para os mortais (uma montagem alucinada, quase simultânea). Ao contrário do *processo de separação* (fundadora da ordem simbólica) (RODRIGUES: 2003, 17) ali não haveria distinção, porque não haveria a ideia de tempo em que como um tapete estende os acontecimentos numa sequência ‘encadeadora’. Haveria

² A experiência pela qual passa o personagem de *O Aleph* é comparada por Borges à que seria própria de uma divindade, pois a eliminação do tempo a partir da simultaneidade das coisas, dos acontecimentos, seria extra-humano.

apenas um grande livro em que caberia tudo. Assim:

“A idéia do livro, que remete sempre a uma totalidade natural, é profundamente estranha ao sentido da escritura. É a proteção enciclopédica da teologia e do logocentrismo contra a disrupção da escritura, contra sua energia aforística e, como precisaremos mais adiante, contra a diferença em geral. Se distinguimos o texto do livro, tal como se anuncia hoje em todos os domínios, desnuda a superfície do texto. Esta violência necessária responde a uma violência que não foi menos necessária” (DERRIDA: 1999, 22).

Derrida não é literato, ele está preocupado com a demonstração e com a verdade, elementos secundarizados na literatura e seu conhecido procedimento denominado de *desconstrução*³, servindo para o desocultamento de verdades a partir de dentro dos textos analisados. Derrida procede a uma releitura radical, passo a passo, dos textos que julga importante, citando e intervindo, dialogando a exaustão, enfim, com tais textos. Não é que como Heidegger que segue atrás de uma história do Ser. “Derrida está mais próximo do desejo anarquista de rebentar o *continuum* da história que da ordem autoritária de se submeter ao destino” (HABERMAS: 2003, 255). Mas, o que Derrida busca nesses textos, afinal, que pode nos ser útil na investigação a que nos propomos aqui?

³ Derrida é, sem dúvida, um expoente da filosofia que pensa a estrutura do pensamento ocidental, na medida em que lida com questões centrais como o traço fundamental da humanidade, reconsiderando, assim, as bases que conduzem o pensamento ocidental. O termo *desconstrução* “...surgiu como tentativa de traduzir as designações heideggerianas *Abbau* e *Destruktion*, as quais ele evitou transcrever como “destruição”, a fim de evitar a conotação niilista” (NASCIMENTO: 2004, 40) e se refere, enquanto método, à forma de Derrida proceder à leitura e análise de textos.

Na contraposição do Super-sujeito narrador, aliás, gerado por ele, do outro lado, teríamos um mini-leitor, um leitor pequeno, cujo poder de leitura é inversamente proporcional ao poder da narração, um leitor excluído dos artifícios necessários para uma leitura cuja montagem e concepção do tempo é uma outra muito diferente. Assim, só o narrador, esse narrador poderoso, que pode dizer tudo, poderia ler sua própria narração; só ele poderia ‘ouvir’ tudo o que tem a dizer. Contudo, no novo romance temos a deterioração desse poder do narrador em razão da crescente autonomia do leitor, que passa a compor mais ativamente sua relação com a produção de sentidos com a obra. A defesa, pois de uma abertura ontológica em que todo texto, feito para ser lido/visto/interpretado, em que se abre para o leitor, perguntando-o por sua razão de ser se presentifica. Assim, diz Derrida: “A escritura [texto], no sentido corrente, é letra morta, é portadora de morte. Ela asfixia a vida” (DERRIDA: 1999, 20). Esse traço está protegido, ligado demasiadamente à voz, sendo que esta tem um dono, com um conjunto de signos amarrados entre si e que defende tal e qual significação.

Da mesma forma *O Aleph*, de Borges, é uma instância em que se possibilita a experimentação do todo o universo numa simultaneidade visual de um feixe de luz.

“Imaginei a primeira manhã do tempo, imaginei meu deus confiando a mensagem à pele viva dos jaguares, que se amariam e se gerariam eternamente em cavernas, em canaviais, em ilhas, para que os últimos homens a recebessem. (...)”

Dediquei longos anos a aprender a ordem e a configuração das manchas.(...)

(...). Gradualmente, o enigma concreto que me atarefava me inquietou menos que o enigma genérico de uma sentença escrita por um deus. Que tipo de sentença (perguntei-me) construirá uma mente absoluta? Considerei que mesmo nas linguagens humanas não existe proposição que não envolva o universo inteiro, dizer o tigre é dizer os tigres que o geraram, os cervos e as tartarugas que ele devorou, (...), o céu que deu luz à terra. Considerei que na linguagem de um deus toda palavra enunciaria essa infinita concatenação dos fatos, e não de um modo implícito, mas explícito, e não de um modo progressivo, mas imediato. (...) Um deus, refleti, só deve dizer [na verdade] uma palavra e nessa a plenitude. Nenhum som articulado por ele pode ser inferior ao universo ou menos que a soma do tempo. Sombras ou simulacros desse som, que equivale a uma linguagem e a quanto pode significar uma linguagem, são as ambiciosas e pobres vozes humanas, tudo, mundo universo.

(...)

(...) Oh, felicidade de entender, maior que a de imaginar ou que a de sentir! Vi o universo e vi os íntimos desígnios do universo. Vi as origens narradas pelo Livro do Comum. (...) Vi infinitos processos que formavam uma só felicidade e, entendendo tudo, consegui também entender a escrita do tigre.

É uma fórmula de quatorze palavras casuais (que parecem casuais) e me bastaria dizê-la em voz alta para ser todo-poderoso. (...) Mas eu sei que nunca direi essas palavras (...)

Que morra comigo o mistério que está escrito nos tigres. Quem entreviu o universo, quem entreviu os ardentes desígnios do universo, não pode pensar num homem, em

suas triviais venturas ou desventuras, mesmo que esse homem seja ele (...)” (BORGES: 1972, 45).

Borges presentifica em seu texto, a um só tempo, as duas proposições de Derrida, quais sejam, a de um texto universal, portanto, a inexistência de fronteiras entre a filosofia e a literatura, e a impossibilidade de leitura ou de contato, pelo menos comunicável, com o texto primordial, original, que possibilitaria uma orientação mais reta, mais lúcida, por assim dizer, de toda a civilização, já que não se conhece documentalmente a escrita de Deus, a arqui-escritura.

A idéia da perda do livro do mundo é a mesma indicada por Calvino em *Se um viajante numa noite de inverno* (1999), na medida em que Leitor e Leitora (personagens do referido livro) buscam um livro supostamente existente e perdido - e que sempre lhes escapa, resistência a uma leitura completa, como se fosse possível haver um *continuum*, sem a intervenção humana, da ordem simbólica, i.e., da linguagem que ao cortar, separar, colar, faz existir, pois é dado o sentido. É claro, pois que eles não conseguem encontrar tal livro, em virtude de os livros terem suas encadernações, seus capítulos misturados a outros, metáfora de Ítalo Calvino da existência do grande livro.

Esse é um tema recorrente em Derrida, qual seja, o da perda da referência, do indício a ser seguido, se é que houve realmente. A esse respeito Habermas lembra uma passagem de Maimônides: “(...) nem sequer os dois primeiros mandamentos provêm de uma revelação direta para a comunidade inteira de Israel. Tudo que Israel ouviu não foi mais que aquele *Aleph* com que começa, no texto hebraico da Bíblia, o primeiro mandamento” (2003, 256). E

em seguida apresenta uma explicação dada por Scholem sobre a consoante *Aleph* bastante sugestiva, pois que tal consoante é senão

“(...) o primeiro movimento da voz na laringe que antecede uma vogal no começo da palavra. (...) [Assim,] Ouvir o *Aleph* é verdadeiramente não ouvir nada; ele apresenta a passagem para todas as linguagens audíveis, e certamente não se pode dizer que, em si, ele mediatiza um sentido específico” (Idem, 257).

Dessa forma, traduzida para a linguagem humana por Moisés o divino, seguro, certo, natural, objetivo, os homens teriam apenas uma “plenitude inteira de promessa”, ensaio, um quase ato, e no final das contas seria um solitário no ato de decidir-se, de interpretar. Assim, tudo é interpretação, mesmo as idéias relacionadas a Deus, talvez aí, sobretudo.

Para Derrida, trata-se da tentativa sempre contínua de decifração do texto original, pois é como se tal texto – o originário – tivesse sido perdido, como em *Se um viajante uma noite de inverno*, em que Calvino apresenta um Leitor e uma Leitora à procura dos fragmentos que pertenceriam ao texto original perdido e que, sabemos, eles não encontrarão. Assim como Calvino, Derrida não crê na superposição de um texto, considerando-o sagrado, por exemplo, como é considerada a Bíblia. Derrida, segundo Habermas, fala em vestígios desse texto originário. A verdade sobre a literatura é que não há textos “originais, apenas vestígios; não há textos, apenas modos de ler. Não há mundos fictícios aos quais se contraponha uma realidade” (HABERMAS: 1990, 247). Aqui, Habermas não está negando nossa tese de que a ficção tem a realidade como referente, pois ele se refere a uma superrealidade, uma verdade que se

apresente no fim da análise, no fim do sentido que a justifique por inteiro. Com consciência da perda do referencial substancial da metafísica, postula, pois pela existência da abertura de sentidos. Tal como na arte, cada vez mais o texto moderno sugere e não demonstra, toca e não estanca, passa e não permanece.

Tal estado de abandono, de referência perdida, caracteriza a modernidade. Trata-se do tipo de autocompreensão da modernidade, já que não há mais uma referência divina; é o desencantamento do mundo, como atestara Weber em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (2004).

A metalinguagem e o autor

No romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1999) tudo é limítrofe, tudo se encontra no limiar de ser uma outra coisa. Personagens com identidade dúbia, como o caso dos protagonistas, que são Leitor e uma Leitora, esta nomeada como Ludmila, mas aquele é só Leitor, sem nome próprio, em rosto, sem cicatrizes⁴, como se seu autor quisesse ao mesmo tempo se referir a nós também, criando com isso uma sensação estranha de entrada na ficção, gerando um estado de esquizofrenia e aproximando a ficção para mais junto da realidade.

No enredo da história de *Se um viajante...* há vários outros romances que são lidos pelos Leitor e Leitora, mas que não têm continuidade em virtude de Marana (Derrida?), outro personagem, promover a mistura de vários capítulos de autores diferentes, dentre vários

outros recursos, para confundir a idéia de autoria, defendendo, numa prática radical de tornar realidade a qualquer custo o pressuposto da diluição da noção de autoria, pois aquilo já dito por Derrida, que é a ideia de não haver um autor⁵ divino, uma substância da verdade, da certeza, que, por extensão, impossibilita a existência de um texto original, referência.

Parece que, assim, Derrida vai se livrando da origem como onto-teologia e se libertando de uma filosofia do sujeito. Eis aí uma das possibilidades de nivelamento entre ficção e realidade, já que a realidade é geralmente pensada como dada, objetiva, configurando-se, pois como divina.

Não havendo o divino ou Deus, tudo é permitido, diria Dostoievski, até confundirem-se arte (ficção) e realidade. Assim, tal linha tênue encontra-se na aproximação ou na superação da distância entre o texto e seu autor, na medida em que este se coloca em primeira pessoa. É o caso, por exemplo, do realismo machadiano em *Dom casmurro*, em que toda a história é contada em primeira pessoa que se nos perguntamos se ele – o autor Machado – não teria realmente vivido tais situações. Ou em *A porta estreita*, de André Gide, que começa seu livro, dizendo que:

“Outros poderiam fazer um romance; mas, eu consumi todas as minhas forças e virtudes a viver a história que vou contar. Escreverei,

⁴ Por outro lado, possui todos os rostos possíveis, visto que o personagem Leitor representa o leitor mediano, intenção do autor de alargar a possibilidade de instalar uma identificação mais ampla com os possíveis leitores, pois que fica claro quanto à opção pelo enredo trivial, tradicional que se sobrepõe à individuação, como se a vida fosse mais forte que os indivíduos, estes impossibilitados de mudarem seus destinos.

⁵ Citando Foucault: “A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra” (FOUCAULT: 1997, 33).

portanto, muito simplesmente, as minhas recordações, possivelmente fragmentadas em várias passagens, o que não me obrigará a recorrer a qualquer invenção para reconstituir ou juntar; o esforço que dispendo no seu apresto gerará o derradeiro prazer que espero sentir em dizê-las” (GIDE, ? : 5).

E em outro momento: “Num dia de verão – ou do verão seguinte, pois neste ambiente, sempre igual, as minhas recordações sobrepostas confundem-se – entrei no salão em busca de um livro (...)” (Idem, 11). Aqui Gide avisa quando se confunde, como se nos outros momentos ele não se confundisse e que, portanto, seu relato seria correspondente à verdade. Aliás, seu relato pretende-se não literário, que não pode prescindir do meio desviante da narração, sempre recorrente à memória, que é uma rememoração, um lembrar-se reconstruindo, reiventando. Ao contrário, pretende atingir a verdade de um testemunho. De modo semelhante procede, aliás, de forma inaugural, como dizíamos, Cervantes, quando: “[...] y al cabo se vino a llamar ‘don Quijote’; de onde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores de esta tan verdadera historia que sin duda se debía de llamar ‘Quijada’, y no ‘Quesada’, como quisieron decir” (CERVANTES: 2004, 32). Aqui, Cervantes divide a autoria de seu relato, da veracidade de seu relato, com outros autores, provocando, dessa forma, uma sensação documental no leitor. Sem dúvida, um artifício que estende a ficção para mais próximo da realidade, ainda que insuficiente para sua homogeneização com ela. Assim, mais adiante notamos ser uma tônica predominante em seu texto ressaltar a responsabilidade da co-autoria: “Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; (...)”. Mas ao mesmo

tempo abandona-as por um artifício que valoriza mais ainda seu testemunho de autor (testemunha ocular?) quando diz acreditar ser mais verossímil o que ele [Cervantes] ?) achou “[...] escrito en los anales de la Mancha [...]”, inclusive idéia acentuada pela palavra ‘averiguar’, procedimento de ordem cientificista (CERVANTES: 2004, 36): “(...) pero lo que yo he podido averiguar en neste caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha es que él anduvo todo aquel dia, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre, y que, mirando a todas partes por ver se descubriría algún castillo o alguna majada (...)” (Idem: 36).

As três obras citadas, pois em proporções particulares, reivindicam uma certa pretensão de verdade, não, é claro, a ponto de se confundir com a ciência, como era, por exemplo, o propósito de Mondrian para a arte, ou com a realidade mesma, o que se trataria de uma efetiva esquizofrenia, a fusão entre vida e arte, anulando o poder de negatividade da arte diante ou na vida (Cf. MARCUSE: 2007).

Assim, como interpretar o início do romance *Se um viajante numa noite de inverno* senão como a pretensão da isenção de uma autoria: “Você vai começar a ler o novo romance de Ítalo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se (...)” (CALVINO, 1999: 11). Nesse momento interrompemos a leitura para vermos se ao final dessa parte não está escrito o nome do editor ou de algum outro autor, que teria escrito. Nada. Além do mais, logo acima de tais palavras está escrito “Capítulo 1”, e só aí deparamos com a originalidade do autor e entramos em seu jogo ficcional, buscando saber de quem é a voz que nos narra inicialmente. O autor do romance continua com uma série de conselhos de como começar a ler o romance. Regular

a luz de modo a não ficar em excesso ou em pouca intensidade. Dizer a todos que ‘você’ (no caso, eu, Daniel Marcolino, que lia o romance) vai ler e não quer ser perturbado etc. Tais conselhos parecem situar o leitor num tempo em que livros encontram poucos leitores (e que saibam ler) e que tais leitores (modernos) já não esperam mais nada grandioso da vida (“Noções como a de ‘sentar-se e ler um bom livro’ são arcaicas”, como dizia Adorno (2003, 56). Por isso, os romances de hoje em dia não podem ser longos, pois “a dimensão do tempo foi estilizada, não conseguimos viver nem pensar senão em fragmentos de tempo que se afastam, seguindo cada qual sua própria trajetória, e logo desaparecem” (CALVINO: 1999, 16). Assim, ele avisa que não se deve mesmo esperar nada de excepcional de seu livro. Um privilégio este diálogo com o leitor, pois mais ou menos ficcionais estas palavras auxiliam a imaginação do leitor na condução e identificação com a obra.

Na meta-narrativa empreendida em *Se um viajante numa noite de inverno* – meta-narrativa, pois os personagens procuram fragmentos pertencentes ao texto original perdido – o autor, aquele que esteve sentado à máquina o tempo todo escrevendo o que ora lemos, dilui-se, espatifa-se, levando-nos a crer que estamos vendo (ou lendo) a própria vida em seu desenrolar natural e progressivo, atenuando, assim, a linha limítrofe entre ficção e realidade. Às vezes, temos a impressão de estarmos lendo um puro relato. Um mundo sem Eu, sem a centralidade irradiadora de nortes como a filosofia do sujeito se pretende objetivadora, por exemplo.

A autonomia do leitor real, ou seja, o sentimento de manutenção da identidade clinicamente saudável contra o exercício esquizofrênico provocado

pelo mundo fictício, é mantida na medida em que ele rompe com a bipolaridade que serve de referência ao autor, isto é, o autor como leitor e leitora, e o autor como autor ideal, todos dentro de romances dentro do romance maior, no caso de o *Se um viajante numa noite de inverno*. E tal ruptura é possibilitada pela interpelação em segunda pessoa ao leitor real. Já a autonomia das personagens ‘Leitor’ e ‘Leitora’ dentro do romance é possibilitada dentro dos marcos do próprio mundo literário, isto é, no romance. A capacidade de tais personagens dizerem ‘sim’ e ‘não’, movendo-se como autor/autora ou responsáveis por suas vidas da história é importante na medida em que pretendemos considerar a literatura em sua ‘utilidade’, ou dito em termos mais ou menos performativos; em seus desdobramentos projetivos, laboratoriais, enfim, que antecipam, por assim dizer, formas de realidade do cotidiano, como, por exemplo, a exigência de tomada de decisões a que o tempo todo os atores participantes de uma comunidade lingüística são impelidos a tomarem, enquanto que na literatura esse aspecto é secundário. Em outras palavras: os personagens não sofrem se não abriremos o livro para lê-lo.

No texto literário o autor real pode criar uma situação de fala entre seus personagens e, assim, possibilitar o exercício de níveis de autonomia, como o que há em *O mundo de sofia*, de J. Gaarden (1995), em que Sofia, descobrimos no decorrer do romance, é uma personagem dentro do sonho de outra personagem. Ela se questiona junto com um terceiro personagem, seu professor, que nível de autonomia eles teriam. Assim,

“Escondidos, sustentados, portadores de uma identidade no respaldo dos discursos oferecidos, é nessa situação que nos encontramos. Os sujeitos a refletir sobre os costumes, nós o supomos livre para escolhas, mas nós o sabemos comprometido com uma visão de mundo, quer seja a assumida via educação, quer seja a assumida por uma escolha ideológica: nesse caso a escolha entre discursos que lhe são oferecidos (...). De qualquer modo, trata-se sempre, para esse sujeito, de uma aposta ou talvez nem isso” (RODRIGUES, 2003: 36).

Essa consciência de limitação do poder de narração, de poder dizer tudo, ‘genializa’ o texto de Cervantes. A consciência de que “O sujeito é sempre uma derivada. Ele nasce e se esvai na espessura do que se diz, do que se vê.” (DELEUZE. In: RODRIGUES, Op.Cit., 36).

Em relação a isso Christian Metz (1977) aborda a questão do imaginário no que diz respeito à idéia de que o real – ou seja, o conjunto de infinitudes de fatos que nos fornece a vida – nunca conta histórias. Mas, é a lembrança, isto é, o aspecto narrativo, que elenca as vivências “mais interessantes” (ou eventos traumáticos) e as conta, narra-as (METZ: 1977, 37). Daí compreendemos que a própria literatura é, então, possibilitada de existir em sua vinculação muito presa à seleção de cada indivíduo – o ato solitário da escrita – na construção do romance. Para a literatura o mundo individual tem importância basilar. Poderíamos dizer que a literatura é como que a roupa que se veste aos domingos para passear sem prestar muita atenção no mundo de ruas pétreas e praças de jardineiros formados em laboratórios de botânica. Não podemos confundir essa ausência espacial com a objetividade científica

que se faz legível aqui e alhures, dando-se a lei (científica) tanto lá quanto cá. Assim, se na literatura há imprescindibilidade do espaço é em favor da *performance* do personagem do romance. Se ao final o personagem morre é para vivificá-lo na mente do leitor e para, obviamente, imprimir um comportamento a partir da relação de causa-efeito, que justifica a morte como resultado.

A intenção dos personagens fica cerrada no jogo complexo e indefinido de gestos imagéticos⁶, e mesmo impregna as sequências de vazios interpretativos, impossibilitando as certezas geradas pelos ‘grandes’ narradores (narradores oniscientes). Afinal de contas, o que pretende o personagem Adso em *Morte e veneza*, de Luchino Visconti (ou de Thomas Mann, 1971)? Ele nada diz, a fim de que fosse sistematizada minimamente uma situação de fala. Isso concluímos a partir do grande narrador – o narrador onipresente da obra. Tal narrador não existe no filme homônimo, de Luchino Visconti, o que não quer dizer que Mann seja menor Calvino ou Cervantes por possuir menor ou maior aspectos lingüísticos, pois que sua utilização não tem intenção de hostilização, tal como “É falta de cortesia ser apenas cortês, ser cortês por cortesia” (DERRIDA: 1995, 15)⁷.

⁶ Como o gesto simples e direto que corresponde a ‘tchau’, por exemplo, ou um a um beijo lançado no ar com a movimentação de abrir e fechar de lábios, indicando claramente um beijo sugerido mais simples e diretamente pelo gesto e não textuais como um olhar silencioso, em que cabe tudo e lança o outro no abismo das possibilidades.

⁷ A passagem se refere à “contradição interna do conceito de cortesia, como de todo conceito normativo que ele exemplificasse, é que implica a regra e a invenção sem regra. Sua regra é que se conheça a regra, sem nunca se ater a ela. É falta de cortesia ser apenas cortês, ser cortês por cortesia. Portanto, aqui temos uma regra – e

Referências

ADORNO, Theodor. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: ed. 34, 2003.

BORGES, J. L. *O Aleph*. Porto Alegre: Editora Globo/MEC, 1972.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. San Pablo: Talleres Gráficos de Prol Gráfica, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: ed. 34, 1999.

_____. *Mil platôs*. São Paulo: ed. 34, 2007, vol. II.

DERRIDA, J. *Paixões*. Campinas, SP: Ed. Papyrus, 1995.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens: 1997.

GIDE, André. *A porta estreita*. Lisboa: “Livros do Brasil”, 1984.

HABERMAS, J. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Pensamento Pós-Metafísico, cap. Filosofia e ciência como literatura?* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARCUSE, H. *A Dimensão Estética*. Portugal: Ed. 70, 2007.

METZ, Christian. *A Significação do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MONDRIAN, G.C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NASCIMENTO, Evaldo. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

RODRIGUES, Mayra. *Poder no Jornalismo*. São Paulo: HACKER/EDUSP, 2003.

ROUANET, S. P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

essa regra é recorrente, estrutural, geral, isto é, singular e exemplar a cada vez – que pede que se aja de maneira a não fazê-lo apenas de acordo com a regra normativa nem mesmo, em virtude da regra mencionada, em respeito a ela” (DERRIDA: 1995, 15-16). Da mesma forma pensamos ser o caso dos recursos metalingüísticos. Referir-se a eles demasiada ou despropositadamente pode esvaziar sua eficácia e seu sentido.

* Daniel Marcolino Claudino Sousa é mestrando e bolsista CAPES do curso de Filosofia/Estética da USP.