

## *Fantasmagorias libertárias*

Raúl Antelo

*Oui, je crois l'écriture un indice: vous dites, comme le geste et la physionomie, rien que de très sûr. Toutefois, l'écrivain de profession ou par goût, lui, recopie ou voit d'abord en le miroir de sa pensée, puis transcrit dans une écriture une fois faite pour toujours, comme invariable. L'effet immédiat de ses émotions n'est donc pas visible en son manuscrit: mais on y jugera sa personnalité en bloc.*

Stephane Mallarmé, *Sur la graphologie*.

### *Letras sem pai*

A vida não se tornaria objeto do poder se a resistência ao poder não tomasse por sujeito a vida. A bio-grafia é assim um diagrama portador de regularidades resistentes entre agonistas, seres vinculados por uma relação de forças que, nesse processo, descobrem, como notou Deleuze, que eles próprios são forças entre forças e não alguém capaz de dobrar as forças do fora que o compõem, sem que, simultaneamente, o fora não se dobre a si próprio e cave um Si dentro do próprio homem. A biografia, portanto, é uma hermenêutica de Si tanto quanto esta é uma hermenêutica da dobra ontológica, campo entrelaçado de saberes e poderes que deverá ser atravessado mesmo que essa travessia recaia em passados e passagens saturados. Essa travessia chama-se escritura. A escritura é o regime da democracia, regime de uma letra sem pai nem fiador mas, ao mesmo tempo, regime da lei, inscrição variável daquilo que se possui em comunidade e liberdade.

De onde teria vindo aquela vontade de matar meu pai? — pergunto-me. Como se a análise das causas, a conclusão, ou seja, a resposta possa livrar-me dos meus pensamentos. Pelo menos auxiliar-me. Tenho forças agora — enquanto estou escrevendo — para lembrar-me dos antecedentes mais importantes, e como bom operário

renovar pedra após pedra, telha após telha, um edifício. Este não será a minha vida nem a de meu pai (uma construção não pode ser reedificada), quando muito uma fotografia. Apenas resultará uma mistura heterogênea em que pai e principalmente o filho se oporão com vigor. Duro combate em que desafio — agindo ontem e agora escrevendo — uma humanidade inteiro, um *status quo*, como ele gostava de dizer, ou enfim um mito.

Esse mito é a literatura, experiência que o jovem Silviano Santiago ensaia em sua narrativa de estréia, “Pai e filho”<sup>i</sup>. Longe de Minas Gerais, entretanto, outro jovem que também se preparava para ser professor universitário angustiava-se por idêntica sensação de inutilidade em seu esforço, temendo que a profissão que escolhera se reduzisse ao amálgama nada revitalizador e bastante incoerente de paixão por antigüidade e apatia pelo barateamento cultural. Consolava-se, porém, pensando que, se um professor-erudito de letras não fazia bem a ninguém, também não faria mal algum aos outros, não importando, em última análise, o que fizesse a si próprio. Com o tempo compreendeu que essa estirpe sutil de educadores praticava uma sorte de teologia negativa ou digressão agádica, ensinando como evitar a maldição da morte em vida. Esse jovem crítico se chamava Harold Bloom<sup>ii</sup>.

Poderíamos detectar, na ficção do escritor adolescente, o núcleo de um estoicismo estético que o poeta adulto de *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* (1978) fixa exemplarmente ao confessar que

Queria endurecer o coração,  
eliminar o passado  
fazer com ele o que faço  
quando emendo um período  
— riscar, engrossar os riscos  
e transformá-los em borrões,  
suprimir todas as letras,  
não deixar vestígios de idéias

obliteradas.  
Graciliano Ramos<sup>iii</sup>

Sua trajetória, porém, revela o contrário, um lento e árduo processo às voltas com a grafia do outro, como um bom operário a renovar pedra após pedra a estrutura do edifício, menos para produzir um desvendamento da verdade (*aletheia*) do que para desentranhar a ficção da *aletria*.

Captar a pulsação de uma folha de papel já manchada pela tinta — eis a primordial experiência de quem sente pela primeira vez, em outro, a angústia da criação literária. O papel e as palavras se revelam vivos; o autor se descobre, deixando à mostra os seus defeitos e as suas insuficiências, sem pudor e sem “reserva”. Ir além, entregá-lo ao público neste estado, é desmitificar um escritor. Reduzi-lo, no entanto, à condição de homem é também amá-lo ainda mais: conhecê-lo no instante exato em que luta com a virgindade do papel numa tentativa absurda de erguer vidas humanas. Brota em nós, correspondente e paralelo, um sentimento de *simpatia* (no sentido gideano da palavra), semelhante ao que experimenta Michel diante de um trabalhador braçal: “... *un jour, en aiguisant sa faux, l'un s'entaille profondément le pouce: je ressentis sa douleur jusqu'à l'os*” (L'Immoraliste). em Gide aquela angústia existe em grau paroxístico: entre o estado primeiro e as correções, entre o corrigido e a versão definitiva, existem espaços preenchidos de silêncio, paciência e trabalho<sup>iv</sup>.

Essa mesma observação do crítico genético e gideano ecoa ainda no pós-fácio do último livro de poemas, *Cheiro forte* (1995), ao constatar que leituras e conhecimentos excessivos são a garantia de que o texto novo pode circular de forma legítima sem que um crítico (um caixa) possa interromper sua circulação por desconfiar de que o assinante não dispõe de fundos ou de que sua assinatura é falsa. “A originalidade e a legitimidade do novo produto ficam comprometidas pela falsidade da moeda (ver André Gide — *Os moedeiros falsos*) que o escritor quer passar”<sup>v</sup>. Vem, assim, coincidir com Michel Leiris que já observara que todo ready-made — como

o cheque Tzanck (1919) de Duchamp, por exemplo — coloca a armadilha sutil e silogística de emitir o falso sendo, porém, verdadeiro, já que, por meio dele, a mão que assina confessa o tamanho de sua dívida; mas, paralelamente, manifesta, de modo irônico, que o valor da obra de arte moderna é uma simples questão de assinatura. Uma questão nominal e convencional<sup>vi</sup>. De pai para filho (ou antes, como queriam os formalistas), de tio para sobrinho. Mas, sobretudo, de corpo para corpo.

A literatura é texto “escrito sobre um corpo”. O adolescente de “Pai e filho” admite que a sensação de entrar na piscina era semelhante à de um mata-borrão: o corpo chupa-lhe a água fria, ela caminha por dentro do corpo, lavando-o. Suspensão do olhar. Suspensão do pensamento. “Apenas o contato sensual e manso com o líquido”, experiência que lemos em um poema de 1957 (“Gota após gota cavando/lenta,/com ruídos um após outro/a terra frágil, encontro/útil”) e se repete (*Em liberdade*) quando a gota de suor derrete a palavra *proibição* do manuscrito original. “Um dia, o manuscrito será batido à máquina e o efeito da dissolução da tinta pela superfície do papel, deixando a palavra praticamente ilegível, estará perdido. Escreve-se um livro com palavras nítidas”<sup>vii</sup>. Mas, precisamente, essa experiência, em liberdade, articula, com pungência, escritura e desejo. “Andando de membro duro pela praia de Botafogo — anota Grasilviano — sentia-me finalmente em liberdade. Entregava-me à imagem do corpo gracioso da moça à minha frente”<sup>viii</sup>. A leitura, corolário da escritura, devem então *strip-tease*, um *déjeuner sur l’herbe*, imoralismo e perversão.

Analisando dons, as “Dedicatórias” de Mário de Andrade e de Carlos Drummond, em especial as de Mário ao próprio Mário, “mestre querido”, numa miríade de indícios, na mancha de tinta, na mancha da correção, na pureza da tipografia, na definição da arte como estratégia de mondar o poema de repetições enfadonhas, operação que condena o escrito ao purgatório da gaveta, em todos

esses traços, enfim o crítico Silviano Santiago observou uma concepção de poesia, que é “sexual, sensual e paternal”.

Existe um primeiro momento, cópula, contato da escrita com a folha de papel, apagar do papel que é deflorado pela mão, pela pena, que solta a tinta, elaborando curvas e retas. A escrita se impõe (elemento masculino), o papel se submete, perde a sua pureza e brancura, passa a ser relegado para segundo plano, na medida em que o olhar do mestre [...] se fixa mais na mancha, na escrita do que nos “brancos” da folha de papel. O papel se revela paisagem, a paisagem do seu “eu profundo”.

Um segundo período se segue em que a folha e a escrita, a folha fecundada pela escrita fica resguardada do olhar e em plena gestação. Processo sutil e interno, que mais depende de certa vivência fisiológica, apagada, que lhe dará significado, cor e forma, que depende menos do trabalho sobre o material, visto que este se encontra engavetado. [...]

Na amante que se transforma em esposa, no cuidado que se tem diante do poema amadurecido, não poderemos ver a razão diante do inconsciente? O amor do poeta pelo poema é carnal. A vivência do poema é interna e sensual. O amor do mestre é racional, frio, pedagógico.

Mas a coerência dessa atitude purista contrasta com o ecletismo “cardíaco” do primeiro Drummond, um poeta que, justamente, dedica sua obra a Mário de Andrade, “meu amigo”. Antecipando-se ao título que o próprio Drummond daria anos depois à coletânea de cartas do autor de *Paulicéia desvairada*, Silviano Santiago vaticina que “as lições do mestre são aqui substituídas pela lição da amizade”. E mais:

Na primeira poesia de Drummond de Andrade coexistem as duas primeiras fases assinaladas anteriormente em Mário, mas em poemas distintos, os dois e separadamente responsáveis por uma atitude correspondente a uma das postulações de Mário. Em outras palavras, a dialética de Mário que era interna, passa a ser externa e generosa, gratuita mesmo, traduzindo falta de método e de organiza-

ção no nível da obra, confiança nas múltiplas possibilidades da coleção-de-poemas, ausência de radicalismo. [...]

As regras da amizade e da sensibilidade, da identidade entre poeta e leitor, a fusão de duas sensibilidades gêmeas no ato da apreensão passam a comandar a leitura dos poemas de *Alguma poesia*. Nenhum código externo ao coração [...] à sensibilidade, mas antes de mais nada a postulação de que a desigualdade de batida, ou de ritmo, ocasiona um desencontro no nível semântico. A semelhança, esta só passa a existir na identidade pura e total.

O poema de Drummond é lido, assim, como “poema camaleônico”, o poema “funcionário público”; sua originalidade, eclética,

dispersa, não sente as amarras da tirania do olhar crítico, o poema de Drummond vive da liberdade e da circunstância, é ação do poeta contra o papel, é mancha de tinta definitiva (onde a mancha da correção?) e finalmente pureza da tipografia. E na cópula não se excita, jorra apenas, deixa-se impressionar e vive a vida do percurso do sêmen, da escrita que não violenta e se esparrama somente. A poesia de Drummond pára aí: não é uma poesia fecunda, fecundada, é onanística em suma. Vive pela aparência, não chega a ser dialeticamente.

Essa passagem, intitulada “Colchetes”, não só por seu caráter digressivo mas também por ser matéria presa, recôndita quando não escusa, fala mais do leitor que dos autores. Ou antes, do leitor que devém autor, autor que não deixa, entretanto, de ser leitor de si próprio. Com efeito, no posfácio aos poemas de 1978, o poeta-crítico Silviano argumenta que esses seus textos existem, de início sós, como simples ponto. Transformam-se mais tarde em linha, com velocidade própria de deslocação. “Depois, / o leitor institui / outra linha, lendo”, de tal modo que a leitura, feixe de linhas cruzadas, organiza os textos mas *só-depois, a posteriori*. Na trajetória dos textos e no trânsito da leitura, as linhas ensaiam de fato o caos babélico. Tarefa do leitor: fazê-las retornar a ponto, conforme uma

erótica da letra: “(...) ir abotoando / os elementos vários / a espera do clique / do colchete. / Quando dois ou mais / se engatam / fecha-se um sentido / único e exclusivo”. E aí *nihil humanum a me alieno puto*. Não recear da velocidade mas também não temer a marcha-à-ré, desabotoando os colchetes do sentido até vestir o texto “(...) como tatuagem na própria / pele / É preciso saber tatuar / o texto / como sulcos feitos / na bruta realidade”.

Mallarmaico, o escritor Silviano Santiago vive como Igutir, ainda criança, a ler seus deveres aos ancestrais. Porém, com nuances. No poeta de *Crescendo durante a guerra* o julgamento é duro porque há ansiedade por existir. Já no poeta de *Cheiro forte*, no entanto, a exaustão se impõe diante da otobiografia paterna e as “Escrituras do pai” de Carlos Drummond de Andrade soam como maldição eterna ao leitor sempre devedor, “pois no livro de escrituras / — capital, juros e mora — teu débito está gravado”. Mas é essa, entretanto, a lei do dom, a fratura exposta da ficção. “O conflito romanesco é, em forma de intriga, uma cópia do conflito da leitura. Ficção só existe quando há conflito, quando forças diferentes digladiam-se no interior do livro e no processo da sua circulação pela sociedade.” A ficção tem menos a ver portanto com narrar as origens (impor uma verdade) do que com produzir um regime de confiabilidade (criticar uma verdade). Sua estratégia, lábil, é em suma dúplice e heterogênea. “A crítica na ficção joga com a ambigüidade, reproduz a norma (momento em que o leitor tendo encontrado um semelhante, simpatiza-se com ele) mas ao reproduzi-la começa a instilar gotas de insatisfação que perturbam o mesmo leitor (tendo simpatizado inicialmente com os personagens o leitor começa a achar o seu/dele comportamento estranho, deixando, enfim, de simpatizar com o livro)”<sup>ix</sup> Simpatia, paixão, apatia balizam, assim, o caminho a *alguma ficção*. Nesse percurso há uma gota de sangue.

### ***Sujeitos sem corpo***

Em uma nota de 1869, página avulsa do *Discours sur* [sic] *la méthode*, Mallarmé argumenta que todo método é ficção:

Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction: il suivra la méthode du langage (la déterminer). Le langage se réfléchissant. Enfin, la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain — c'est elle qui met en jeu toute méthode et l'homme est réduit à la volonté<sup>x</sup>.

A ficção decorrente dessa operação é o absoluto da linguagem ou o ultrapassamento de toda convenção. Enquanto o conflito da modernidade emergente se restringia aos avatares entre a universalidade do julgamento e a particularidade das formas, esta outra modernidade, exausta e de cheiro forte, encontra o desafio de um terceiro ímpar, a globalização dos intercâmbios, que inviabiliza tanto a singularidade da dicção quanto a universalidade da convicção. Arte de decadência, a ficção pós-utópica é, para retomarmos a conceituação mallarmaica, *wagneriana* e excessiva. Lemos, com efeito, em “Crayonné au théâtre”: *quelque chose de spécial et complexe résulte: aux convergences des autres arts située, issue d'eux et les gouvernant, la Fiction ou Poésie*<sup>xi</sup>.

Analisemos, porém, as nuances do percurso. Em “Dedicatórias” (1971) a vesguice do crítico tendia o olhar aos *incipit*; já em “Toda a memória do mundo” (1988) o interesse se concentra nos finais para reavaliar a ficção modernista brasileira e concluir que ela oscila entre a arte de narrar e a arte do romance. A primeira quer saber como a história continua (como continuar a história), ao passo que o segundo nos apresenta um *mundus clausus* onde tudo deve ter sido conciliado. Radicalizando: o modernista é um populista que vê, no romance, sua narrativa de integração. Esboçam-se assim duas atitudes diante da experiência: o do narrador *naïf* e a do

narrador machadiano. O primeiro recorda, fixa; o segundo lembra, isto é, entrega-se à atibidade criativa ou “espermática”, como diria Lezama Lima, de plasmar o plural. O narrador ingênuo, acreditando na singularidade irredutível da vivência, recobre-se pelas aventuras de um *mínimo eu* no espaço social da cotidianidade. Já o narrador machadiano se despe no distanciamento crítico que lhe fornecem suas leituras e mostra uma relação não-ingênuo com a história, impossível de ser explicada pela teoria do romance (a totalidade, a verdade) e apenas passível de sentido nos marcos de uma semiótica generalizada, a de uma verossimilhança encaixada ou fantasmagórica, que apenas concede à ficção autenticidade de propósito. Na primeira modalidade.

o narrador acredita que os materiais da sua vida são originais em si e é por isso que os fatos por ele vivenciados merecem o estatuto de uma narrativa, merecem o livro e a atenção de leitores. Ao exigir a leitura da experiência de uma vida, a narrativa abre crédito para o otimismo rebelde do narrador/personagem. É por causa desse otimismo que o narrador/personagem pode encarar a arte de narrar como ainda possível nos dias de hoje. A história social é, para ele, uma construção que se faz com os tijolos da rebeldia participante e com a argamassa da fé e da esperança. Se faz também com a participação de um *eu* que, otimista e precário, se cola aos acontecimentos históricos (ainda que estes sejam mero arremedo de processos legitimamente revolucionários) sem nenhum distanciamento crítico. Assim sendo, narrador e narrativa, só podem compreender e avaliar os descaminhos da História social que vivenciaram depois de muitos anos e em *recordação*. Em resumo: esse tipo de narrativa é a história de um participante.

Em resumo, acrescentaríamos, a narrativa *naïve* é a narrativa modernista, a narrativa de uma experiência de participação ou, se preferirem, a narrativa de uma experiência participativa e integral hoje só pode ser *naïve*, isto porque o sujeito não pode, de forma alguma, confundir-se com o estruturador de sentido da experiência. Ele não é (não pode ser) uma função transcendental. Como argu-

menta Alain Badiou, se a palavra experiência ainda significa alguma coisa nos dias de hoje, ela designa apenas a apresentação como tal. Portanto, um procedimento genérico, oriundo do ultra-um eventual, não poderá jamais confundir-se com sua apresentação, do mesmo modo por que sentido e verdade também não se confundem. Um procedimento genérica, uma experiência, realiza a verdade pós-eventual de uma situação mas esse múltiplo indiscernível (a verdade) já não libera sentido algum. A verdade é o processo de fidelidade a um evento e o sujeito é apenas um suporte desse processo. O sujeito não é prévio à situação. Não é uma substância. Mas também não é um ponto vazio. Nem uma invariante da apresentação do evento. O sujeito é raro porque o procedimento genérico sempre é diagonal à situação, só admitindo, em conseqüência, três dimensões: convocar o vazio de uma situação; coibir a fidelidade a um processo e, ainda, forçar os saberes em função de um absoluto. Imaginar que um evento não convoca o vazio mas o pleno de uma situação anterior realiza o mal como simulacro; descrever de uma fidelidade realiza o mal como traição e, por último, identificar a verdade com a totalidade presentifica o mal como desastre. Simulacro, traição e desastre são o plus que separa a vivência ou experiência desse outro processo, múltiplo e indiscernível, de fidelidade a um evento diferido. A experiência alimenta a narrativa *naïve*, ao passo que simulacro, traição e desastre desenham a ética do mal da ficção pós-eventual. Se a narrativa modernista, da experiência, não mais consegue angariar fidelidades a uma ruptura, a narrativa pós-modernista nos propõe uma ruptura imanente (ruptura porque aquilo que torna possível sua compreensão — o evento — era impensável nos marcos usuais do saber herdado; mas imanente porque seu valor decorre da situação e não de alhures), mostrando-nos que, em compensação, a narrativa desiludida, distanciada e intempestiva, essa tem melhores oportunidade de reabrir a questão do moderno e imaginar alternativas para a memória soci-

al já que ela adquire plena historicidade ao integrar o processo da vida social a um outro processo, que é o da produção do conhecimento proporcionada pela linguagem.

A “formação”, na sociedade pós-industrial em que o conhecimento se oferece mais e mais sob a forma de estocagem, não pode ser mais confundida com um único processo de interiorização do conhecimento que se recobre em última instância pelo que se convencionou chamar de experiência humana.

Nesse momento em que as sociedades avançadas tendem a proporcionar aos grupos letrados o todo do saber sob a forma de armazenagem, seria insensato considerar o processo de formação do indivíduo como único resultado da experiência vivida. O saber humano lhes é oferecido — e de um só jato — sob a forma de exterioridade, ou seja, por algo (a biblioteca, o museu etc.) constituído pelo acúmulo de séculos e séculos da aventura do conhecimento humano. O privado da biblioteca tende a tornar-se mais e mais público, e já o é nas sociedades mais avançadas. Por isso, a invenção — antes decorrente de um saber oriundo de formação introspectiva industrial e lenta — hoje só pode advir da capacidade que terá o indivíduo de inaugurar algo de privado dentro do reino daquilo que é mais e mais público — a biblioteca ou o laboratório de pesquisa.

Essa atitude, desigual e combinada, encontra-se em Silviano Santiago, o narrador. Solitário, alegre-se, com Borges, pela elegante esperança da própria solidão. Contra Borges, porém (e com Gombrowicz ou Puig, por exemplo), acredita que o problema não é o estilo, a forma, o singular, o indivíduo.

O estilo deixa, portanto, de ser o homem em nossos dias. Ele é a própria força que inaugura a possibilidade de um outro texto na biblioteca de Babel. Modo de narrar auto-reflexivo que abre alçapões e arma arapucas para capturar algo que nos sobra e algo que nos falta. Sobram histórias e saberes. Faltam perspectivas

A questão passa, em última análise, por perder o estilo, por sermos invadidos por outros estilos para capturar adesões (que nos

sobram) e distanciamentos (que nos faltam). Mas esse percurso nos mostra, ainda, quanto os dois jovens do início, Bloom e Silviano, divergem quando adultos. Bloom traduzirá o conflito de que se alimenta o escritos em chave agonística, o que ainda revela esperança quanto a opções individuais. Santiago, entretanto, optou por um construtor polifacetado, a ficção, que, situada entre Marx e Proust, como alguma vez disse da obra de Drummond, enxerta-se, ademais, entre a rebeldia e o funcionalismo (Mário x Drummond), entre a cidadania e o Estado (Graciliano x Zé Lins) entre a participação e a exaustão (Gabeira x Machado), entre narrativa e teoria, em suma, no entrelugar do intelectual pós-utópico. Seria redutor avaliar sua opção como mero tributo ao desengano pós-moderno (depois de Lyotard, depois de Rorty). Prefiro pensá-la como desejo de precursividade dos pósteros. Uma estética do mal pautada por simulacro, traição e desastre. Nessa perspectiva, se os precursores de Machado de Assis são os escritores da literatura de exaustão (Gide, Borges), os precursores de Euclides da Cunha são os estudiosos da cultura contemporânea (Flora Sussekind, Foot Hardman, Nicolau Sevcenko, Italo Morriconi), os quais, praticando leituras como escrituras, constroem perspectivas culturalistas sem, no entanto, se identificarem, de maneira *naïve*, com os *cultural studies*, mas, reabrindo a questão da história cultural como história intempestiva, rupturas iminentes em que o crítico não é “nem grave leitor de filosofias nem frívolo leitor de ficção” mas tateador e tatuador no tatebitate crepuscular das disciplinas outrora homogêneas. Esse novo crítico,

com imaginação e inteligência e também com o espírito da aventura, deixa que *suas* palavras (dela biblioteca e dele leitor-narrador) construam um espetáculo de lanterna mágica onde jogos de ilusão levam velhos objetos a tornar novas e inusitadas proporções e fazem brotar novos objetos e um antigo cenário, misturando uns com os outros em verdadeiro *bric-à-brac*. O narrador-leitor é o que, com a ajuda da citação e da alusão, através de jogos intertextuais in-

finitos, seleciona com o sol da atenção telas, biombos, cenários, espelhos, molduras, para as situações dramáticas que se desenrolam no texto propriamente dito. Este se organiza com um pé cá e outra lá, guinado à direita e à esquerda, caminhando e parando pelos corredores do palco da linguagem semelhante ao narrador ébrio de que nos fala e dá exemplo Machado de Assis. Narrador e texto se comportam da mesma forma, rechaçando as simplificações postizas da obediência à disciplina do saber ou ao gênero literário.

Essa prática, cujo efeito imediato, para retomarmos as palavras de Mallarmé, é invisível do decurso, nos permite julgar seu autor no discurso, em bloco, e talvez aventar para ele a categoria fantasmagórica de filho sem pai e leitor sem corpo situado no limiar de um princípio recorrente, a grafia como vida. O narrador está, em suma, preparado para sua *Viagem ao México* (1995) atrás de Artaud.

Sua fantasmagoria é um show de lanterna mágica e de miragens sedutoras. Marx usou o termo para se referir à aparência enganadora das mercadorias como fetiches do mercado. Benjamin, no entanto, para quem o espetáculo urbano constituía uma fantasmagoria, reservou o conceito nem tanto para as mercadorias em circulação mas para os produtos em exibição e disponibilidade, novos objetos para os quais não só os valores de troca e de uso se depauperam mas aos quais se agrega um inesperado valor de representação. Na fantasmagoria reapropriada, em que o enunciado se discrimina da voz que o enuncia e leva avante, a escritura embaralha toda hierarquia entre ver, fazer e dizer. Daí que a fantasia do filho sem pai se traduza, politicamente, na forma de sociedade sem Estado. Um dos últimos a interpretar esse mito, Foucault, deu-lhe nome preciso: *omnes et singulatim*. A anarquia ética pós-imperativa é, portanto, a rede, a circulação infinita de algumas palavras (as palavras da tribo) sem corpo nem paternidade, palavras que, por sua vez, traçam a esfera de sua própria circulação, afastando toda es-

pontaneidade, naturalidade ou ingenuidade da relação entre a ordem das palavras e a história.

Trago um corpo vivido, trago um corpo de chagas abertas e cicatrizadas, e é pela boca dessas marcas que a minha imaginação fala. Ela tem uma verdade sobre o homem que não se compara com a verdade que é extraída das palavras ditas ou escritas, espontaneamente ou sob pressão. A verdade do vivido ultrapassa os limites da experiência pessoal e transita pelo mundo dos homens, como uma força ainda não utilizada plenamente. Somos responsáveis por esse desperdício.

Temos medo do nosso vivido pela verdade corrosiva que contém sobre nós mesmos, sobre os outros e sobre a sociedade em que vivemos. O vivido é uma voz mansa e soturna, limpa e diuturna, que escorre como riacho rolando por um leito de cascalhos. O barulho do mundo não deixa que escutemos a voz do vivido. Mas se damos ouvido a ela, somos arrebatados pelas suas asas lúcidas. Ela vê claro onde está obscuro: desmancha enigmas como se estivessem codificados por uma tabuada; lê gestos do corpo como se fossem palavras; conhece o ontem com a perspicácia de um contemporâneo; prevê o amanhã numa ação que se desenrola diante dos seus olhos. É uma voz de alta tensão dramática, e não pode ser confundida com a voz da experiência, que é precavida e medrosa.

### *Teoria sem disciplina*

Política prenhe e letra órfã. A dispersão textual, em um mundo multiplicado de mensagens e impressões, coincidente, aliás, com o declínio da palavra como detentora de universalidade ou promissora de virtualidade, assinala uma aventura múltipla de destinos desviados: as escrituras filiais. Como analisa Jacques Rancière, as narrativas de filhos do povo que nos contam a miraculosa descoberta do livro reduzido a papel de refugo reconhece seu modelo no manuscrito árabe que o narrador de *Dom Quixote* encontrou nas mãos de uma criança que o estava levando aos tintureiros e que acaba sendo a continuação perdida da história de seu herói. A repe-

tição desse tópico não revela, como postula a economia das trocas simbólica, um caso específico de acumulação de capital cultural escasso. Nem mesmo afirma, como provaria um mapa de desleitura, os vasos quebrados de um romance familiar edípico. “O que está em jogo nesses textos é uma cumplicidade mais essencial entre um modo do discurso e um modo da comunidade, entre literatura e democracia. Há democracia — e política, conseqüentemente — porque há palavras sobrando, palavras sem referente e enunciados sem pais que desfazem qualquer lei de correspondência entre a ordem das palavras e a das coisas”<sup>xii</sup>.

Silviano Santiago recorreu a uma metáfora de Resnais — o texto é toda a memória do mundo — para caracterizar esse hiato entre as palavras e as coisas. Beatriz Sarlo<sup>xiii</sup> lançou mão de outra — o texto é noite e neblina — do mesmo Resnais, para lembrar quão problemático é afirmar que o mal não acabou pois a barbárie também está em liberdade. Vemos aí nossa própria história e a cifra de nosso presente. Vemos a imaterialidade da história e essa imaterialidade define, por sua vez, aquilo que esquecemos ou lembramos apenas parcialmente. Vemos, enfim, a fantasmagorização de nossas próprias subjetividades. Literatura e política surgem, então, como modos de invenção dos incorpóreos — cujo dispositivo ameaça identidades adquiridas já que a absolutização da literatura — toda a memória do mundo — se equivale ao advento aleatório do anônimo — noite e neblina. Solidariedade antagônica essa em que singularidade e banalização ameaçam a literatura de parte a parte, podendo, inclusive, apontar a (falsa) saída da hiperescritura que, no fundo, se traduz em impossibilidade da própria literatura. Se a literatura se separa da errância da letra e se desvencilha da incômoda fantasmagorização do leitor, ela só pode recuar a uma estética generalizada que dá cobertura às sagrações festivas do futuro, o cyberfascismo, mas se, no entanto, se refugia na certeza vicária de algum saber disciplinário (mesmo que transdisciplinário), corre o

risco de domar o excesso democrático de palavras em liberdade até dobrá-las no silêncio. Só a literatura previne os riscos da literalidade hierárquica, por meio do recurso a uma lateralidade disseminada. Se não lhe compete dar às palavras incorpóreas materialidade concreta, sempre pode, em compensação, emprestas à própria literatura um corpo ou uma máscara: a de dramatizar a sua dissolução ou suicídio. Nessa ficção habita sua liberdade.

#### Notas

i Santiago, Silviano. “Pais e filhos”. In: *Duas faces*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1961. p.75. Nos poemas do escritos incipiente (“4 poetas”, *Caderno de Cultura*, nº 1, Belo Horizonte, 1960) várias sombras se adivinham no embate entre pai e filho: Mário de Andrade em “Ó noite temerosa” ou Jorge de Lima em “A ilha”. Porém, antes disso, com menos de vinte anos, em um escolar “Esquema para procura de um ‘western’ puro” (*Revista de cinema*, a. 2, nº 19, Belo Horizonte, out. 1955, pp.18-9) a temática do desbravamento e o nomadismo, com sua galeria de *gold-diggers* e *sheriffs*, lhe permite augurar uma sorte de involução do gênero, pautado, no fim, por um “aprofundamento do caráter do personagem”, o que originou o *western* psicológico ou luta de pai e filho (a guerra de secessão). Ganha, assim, outro valor o episódio da *língua pátria* que lemos no conto de 1961. Agradeço a Wander Mello Miranda a cessão dos esparsos da fase mineira.

ii Bloom, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. T.M. Nóbrega. Rio de Janeiro, Imago, 1995. p.40.

iii Santiago, Silviano. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. 3. ed. Pref. C.G. Mota. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988. p.27.

iv Idem. Fragmento de *Les faux monnayeurs*. (Edição de um manuscrito inédito), *Revista do livro*, Rio de Janeiro, a. 9, nº 29-30, 1966.

v Idem. *Cheiro forte*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995. pp.55-56. Em “Modernos documentários holandeses”, artigo para o primeiro número da *Revista de cinema* de Belo Horizonte (jan./fev. 1961), o jovem Silviano definia o documentário à la Artaud como “a moeda que o artista entrega à sociedade à época em que vive”, com a ressalva de que essas obras são sempre poesia e fingimento e “de que ‘fingimento’, naquela época, tem o sentido preciso de ‘invenção, fantasia’”, daí que “pintar é retratar-se um pouco. ‘Mme

Bovary c'est moi, diz Flaubert. Parodiando diria um pintor moderno: o retratado sou eu próprio". A posição serve-lhe para elogiar o filme de Bert Haanstra, *Espejo da Holanda* (*Spiegel van Holland*, todas as principais preocupações e interpretações dos cineastas anteriores, cobertas por novo e original abrigo, que aumenta o seu valor intrínseco". Essa operação de valor agregado a partir do artifício especular consegue o milagre de "domar a História, reduzi-la à imagem tradutora e reveladora" não só por ter escolhido o gênero mais (e duplamente) objetivo, o documentário, fazendo dele um gênero "tão subjetivo quanto uma narração em primeira pessoa", mas por ter transformado a visão mais subjetiva em versão mais fidedigna. O raciocínio, válido para o espaço (interior/exterior), prolonga-se, quanto ao tempo (passado/presente), ao comentar o filme *Dança das máscaras* de Marc Haas, em que o choque do primitivo faz explodir as certezas do civilizado. Nos dois casos, o subjetivo e o objetivo, "passado e presente se juntam neste documentário anfíbio". Sintomaticamente, as duas idéias, arte e mercadoria, retornam na seguinte colaboração para a *Revista do cinema*, uma reflexão "À margem de *Europa de noite*" (maio-jun. 1961), numa linha entre Dziga Vertoff e Godard, para o qual o filme é, alternativamente, definido como documento e como fenômeno.

É um documento, porque retira a sua força e interesse do próprio fato narrado, e só tem vivência a partir dele, espécie de paráfrase da realidade. O contrário do que sucede em qualquer forma-arte, quando se sabe que a vivência da obra, o seu valor artístico, vem do impulso criador dado pelo artista, e não do próprio fato narrado, seja ele importante, original ou bizarro. *Europa de noite* iria para a categoria muito conhecida do público leitor brasileiro, categoria a que pertence o livro de Alzira Vargas do Amaral sobre o seu pai (*Getúlio Vargas meu pai*), ou a autobiografia de Carolina de tal (*Quarto de despejo*). O que importa, então, no nosso caso, não é o fato de o filme ter sido dirigido por Elasetti, como fotografia de X, ou montagem de Y mas simplesmente porque alguém teve invenção e audácia suficiente para rodá-lo, talvez — quem sabe ? — um produtor dos mais imbecis. Blasetti, em resumo, é um instrumento a mais entre os muitos que são requisitados para a feitura de um filme.

É um fenômeno, porque deposita, diante de olhos ávidos e burgueses, educados por e acostumados a cânones, feitos à altura deles, espetáculos que só a

bolsa de dólares do americano possibilita: uma visão noturna dos melhores ou mais famosos espetáculos do *music ball* europeu.

Tomada como leitura prospectiva de sua própria trajetória, a passagem permitiria interpretar *Em liberdade* como reescritura de *Getúlio Vargas, meu pai*, caso não nos fornecesse, a seguir, o outro lado da medalha: “*Europa de noite* é o *Déjeuner sur l’herbe* do cinema”, o que, em última análise, desencadeia toda uma série de associações equivalentes à obra de Manet: a própria Mme Bovary, *Les fleurs du mal*, “o imoralismo início do século gideano ou o universo homossexual de Genet”. Tudo isso, em suma, seria *Em liberdade*.

vi Leiris, Michel. «Artes y ofícios de Marcel Duchamp». In *Huellas*. Trad. J. Ferreiro. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1988, p.116.

vii Santiago, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p.100.

viii Idem. *ibidem*, p.95.

ix Idem. *ibidem*, p.111.

x Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1989. p.851.

xi Idem. *ibidem*, p.335.

xii Rancière, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete et al. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995. p.15.

xiii Sarlo, Beatriz. *Instantâneas. Medios, ciudad y constumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires, Ariel, 1996. pp.101-105.