

Diálogos sobre personagens e acontecimento

Dialogues about characters and event

Leonardo Pinto de Almeida¹; Juan Carlos Gorlier

Universidade Federal Fluminense; Universidade de São Paulo

RESUMO:

O presente texto tem o objetivo apresentar as relações entre a personagem literária e o acontecimento. A partir de estudos inspirados em pensadores, como Nietzsche, Blanchot, Deleuze e Barthes, traçamos reflexões sobre três personagens distintas: a personagem conceitual, a personagem histórica e a personagem original ou literária. A personagem histórica foi associada à figura autoral em sua relação com a captura da experiência e a organização do discurso. A personagem conceitual está atrelada à trama dos conceitos na constituição do obra filosófica. Já a personagem original ou literária foi aproximada ao conceito de acontecimento para entendermos seu papel na experiência literária.

Palavras-chave: personagem; literatura; experiência.

ABSTRACT:

This paper aims to present the relationship between the literary character and the event. From studies inspired by thinkers such as Nietzsche, Blanchot, Deleuze and Barthes, draw reflections on three characters distinct: conceptual character, the historical character and the original or literary character. The historical character was associated with the authorial figure in your relationship with the capture of the experience and the organization of the speech. The conceptual character is tied to the plot of the concepts in the philosophical work. Already the original character or approximate to the concept of literary event to understand your role in literary experience.

Key-words: character; literary event; experience.

“¿No es increíble todo lo que puede tener adentro un lápiz?”

Guille, hermano de Mafalda

“Los personajes que viven y mueren en un libro, cuando las tapas caen sobre ellos, se esfuman, no existen, se vuelven más ficticios que el ficticio lector.”

Augusto Roa Bastos

A discussão, implementada neste breve escrito, recai sobre a relação entre personagem literária, que aqui chamaremos de personagem original, seguindo as indicações de Melville, e o acontecimento, ruptura temporal que produz o desvio da repetição e, por conseguinte, a criação.

Antes de adentrarmos neste terreno árido, como o páramo ou o sertão, devemos situar o debate sobre que o seria uma personagem e quais seriam suas formas de manifestação no seio do universo linguageiro.

Isto é necessário para que possamos atravessar com olhos atentos as relações entre literatura e acontecimento.

Muito rapidamente, podemos vislumbrar três figuras, na esfera do pensamento que funcionam como personagens: a personagem conceitual, a personagem histórica e a personagem original.

Assim, convidamos leitores e leitoras a caminhar nas paragens do universo linguageiro com o intuito de apresentar a potência da personagem original e sua relação com o acontecimento.

Nome próprio, autor, personagem e captura

O discurso se ordena. As palavras giram em torno delas mesmas para configurar mensagens e, talvez, produzir comunicações, precisas ou não. Verbos potencializam ações, adjetivos qualificam agentes, sujeitos e objetos... A ordem das ações e das qualificações são submetidas aos sujeitos. A gramática é a teia onde habitam as palavras ordenadas por ações, qualificações e sujeitos.

É por esse motivo que a gramática produz palavras de ordem, produz ambientações para a padronização dos pensamentos (NIETZSCHE, 2006).

O nome próprio² tem, como função no tecido linguageiro, o de capturar o agente do discurso. Ordenação de discurso, cerceamento do pensamento³. Ao nomear a coisa, mata-se a coisa. Esquecemos hodiernamente que as palavras são metáforas para designar a coisa⁴...

Leonardo e Juan são nomes próprios. Estes nomes descrevem, designam e indicam funcionalidades no seio do discurso. Quando estes nomes são usados por amigos, amigas e familiares, a função que tomam remete a uma existencialidade. Estes nomes servem para

habitar e fundamentar relações que perdurarão talvez, até depois da morte, através da lembrança fomentada por entes queridos/as.

Friedrich Nietzsche é um nome próprio. Sua irmã, famosa por macular seus últimos textos e desejos depois da morte, relacionava-se, no cotidiano, com Friedrich, pela funcionalidade do nome próprio que remete à existência e à fraternidade entre irmãos (ONFRAY, 2014).

Quando Elisabeth Foerster-Nietzsche compilou o livro *Vontade de Potência* (NIETZSCHE, 2011a), com o intuito de criar um sistema filosófico para seu irmão, tomou o seu nome próprio em outra funcionalidade. O nome de Friedrich Wilhelm Nietzsche não evoca somente uma existencialidade. Ele serve na trama dos discursos para ordenar a obra, para marcar um território no seio da linguagem: o autor (FOUCAULT, 1996).

A particularidade do nome próprio atrelada à funcionalidade autoral é a de designar um conjunto de textos na construção do conceito de obra. A funcionalidade referencial é clara. O nome do/a⁵ autor/a é um nome próprio que indica uma referência na trama discursiva (FOUCAULT, 2001). Ele/a seria uma personagem histórica no seio da literatura que estaria do lado do movimento de captura da obra literária. A figura autoral se aproxima claramente da captura, da ideia de propriedade, da penalização e da moralização da escrita como ato a ser punido e enlaçado na dialetização de seus elementos⁶.

Na sombra de Salman

É necessário reforçar e aprofundar a ideia da autonomia do texto. Ele tem autonomia, a obra não. A obra precisa do fantasma da autoria para sobreviver e construir sua consistência⁷. No entanto, a consistência criada impede a experiência, mediando uma relação de poder e de ordem no exercício discursivo⁸.

O texto tem outra lógica. Ele se produz na experiência da escritura (BARTHES, 1978); experiência que é fruto da relação tecida no espaço literário; este espaço que é a parte do fogo, pois tudo transforma (BLANCHOT, 1987; 1997; FOUCAULT, 1966)⁹.

O/A leitor/a tem sua relação mediada inicialmente pela obra e pelo seu referente direto, o/a autor/a. No entanto, o apagamento, produzido na experiência do escrever, se reedita na experiência total do ler. O/A leitor/a é levado/a a caminhar por paragens jamais

pensadas até então. Ele/a caminha mediado/a por uma relação que transforma a linguagem e o próprio sujeito entregue ao espaço literário (BLANCHOT, 1969; 1987).

É importante afirmar a autonomia da arte por distintas razões, entre elas, porque na autonomia se joga com a possibilidade da arte como crítica da ordem estabelecida e como exploração de novas formas de ver e sentir¹⁰. A arte produz desvios com a linguagem, na própria ordem estabelecida que esquadrinha o espaço linguageiro (BARTHES, 1978).

No registro da arte literária, talvez convenha distinguir o texto da obra e o/a escritor/a do/a autor/a e, a partir dessas distinções, explorar as possíveis relações entre escritor/a e texto¹¹.

Mas não haveria nenhuma relação entre escritor/a e texto?

Existe relação entre estes elementos. Relações que se nutrem do apagamento do agente linguageiro¹². O eu que escreve não é o mesmo que toma seu café comendo uma Madeleine¹³.

No entanto, a relação é mediada pelo corpo. Corpo linguageiro e corpo subjetivo. Deixando de lado a pretensão, errônea, de explicar o texto a partir do contexto social, da biografia do/a autor/a ou de suas intenções, não seria ainda possível explorar algumas conexões entre escritor/a e texto?

Talvez se possa conceber o/a artista como uma espécie de prisma. O/A escritor/a é um tipo de corpo que reflete e refrata impressões e as expressa, através de palavras, mas para isso tem que forçá-las, tem que violentar os significados convencionais, as formas gramaticais estabelecidas¹⁴. Ele/a se conecta às mazelas e às alegrias de nosso mundo, captando de quais enfermidades sofremos. Ele/a é um/a sintomologista (DELEUZE, 1993). Mas não como aqueles/as médicos/as que diagnosticam sem ao menos olhar os rostos de seus pacientes. Eles/as se conectam com as doenças e constroem um plano de composição que, para Martin Heidegger (1999) ou Octavio Paz (1972), poderia ser chamado de mundo. Os/as escritores/as em sua conexão criam mundos para podermos, através da leitura, acessarmos o poético do qual se nutriram para criá-los.

É possível entender isso pelo viés intrínseco proporcionado pelo conceito de relação. Não havendo origem, o espaço aberto pela literatura transforma os corpos da linguagem, do/a escritor/a e do/a leitor/a nesta relação intensa mediada pela paixão pelas palavras e por seu poder de encantar (ALMEIDA, 2009).

O/A escritor/a experimenta o humor e o amor ao se expressar de maneira singular em palavras. A maioria dos seres humanos experimenta, em algum momento de suas vidas, amor e humor¹⁵. O que singulariza um/a escritor/a é sua capacidade de expressar essas experiências através das palavras.

Salman expressou pelas palavras as agruras de nosso tempo através de um livro permeado de humor (RUSHDIE, 1989)¹⁶. No entanto, a sisudez de uma sociedade que não aceita a leveza crítica do riso e a jocosidade das palavras, condenou Salman a ser exilado e aprisionado na existencialidade discursiva ilusória de um Rushdie.

Michel e Kafka

Quando Kafka descobriu a literatura, tomou a escrita literária como ato em terceira pessoa (BLANCHOT, 1997). A literatura não é narrativa. O/A escritor/a não narra seus afazeres domésticos, não relata suas aventuras amorosas. Ele/a não escreve sobre algo que lhe aconteceu (DELEUZE, 1997). Ele/a experimenta a linguagem ao ponto do enlouquecimento, na sintonia com o paradoxo e suas reverberações...

Não escrever em primeira pessoa: princípio kafkaneano da literatura. A primeira pessoa remete à narrativa.

Joseph K. ou K. são personagens originais que fazem girar as questões cruciais de um processo ou de uma experiência laboral no castelo (KAFKA, 1997; 2000). Elas produzem experiências naqueles/as que se encontram diante delas.

Houellebecq, em seus livros *Partículas Elementares* (1999), *A Extensão do domínio da luta* (2015) e *Plataforma* (2002), apresenta as mazelas existenciais de três personagens que recebem seu primeiro nome: Michel. Estes textos fazem uma apropriação do princípio kafkiano com o intuito de curto-circuitar a recepção. Os personagens com nome de Michel não designam a mesma existência, muito menos são construções produzidas sobre as vivências do autor. Eles servem para colocar em xeque a fantasia sobre o agente subjetivo da escritura.

Personagens e conceitos: o movimento do pensamento

A filosofia, a ciência e a arte se deparam com questões. A abertura, cindida pelo caos, os move. Cada um de sua maneira: conceitos, proposições e afectos fazem a

linguagem borbulhar, tomando um rumo para dar conta do caos (DELEUZE; GUATARI, 1992).

Caos e Cosmos: disputa (*agon*) que faz brotar incontáveis posições diante dos corpos, diante da vida. Disputa que recupera a potência do viver à luz da questão mais profunda (BLANCHOT, 1969).

O mecanismo autoral cria uma personagem histórica pela captura profusa da experiência da escrita.

A personagem conceitual se distingue da personagem histórica do/a autor/a. Ela não é fruto da captura. Ela é inventada na trama filosófica para dar força ao movimento do pensamento.

As personagens conceituais se somam aos conceitos movidos pela criação no seio do trabalho filosófico. Os dois são instrumentos que possibilitam aos/às filósofos/as captarem os problemas e as questões na busca intrínseca ao pensamento.

A amizade está no cerne da filosofia. O/A amigo/a é aquele/a que se prolonga ao longo da vida para alcançar a fortificação dos laços que fazem da vida o que é. As personagens conceituais e os conceitos são aqueles que dão potência ao pensamento na busca incomensurável do/a amigo/a do conhecimento.

A composição filosófica se vale da união entre personagem conceitual e conceitos. São eles que caracterizam e dão potência ao pensamento de cada filósofo/a. O tempo fantástico do progresso, tão caro à ciência, não funciona com a filosofia. As teorias filosóficas não se refutam, não se aniquilam mutuamente. Elas coexistem como os tempos geológicos expressos em uma rocha sedimentar...

Cada sedimento ou cada obra filosófica tem vida própria, mas coexistem com outras sem se refutarem. A refutação filosófica é um disfarce para aguçar a atenção sobre a questão que motiva cada filósofo/a.

Platão é uma personagem conceitual em Nietzsche (2006). A recusa deste último ao pensador grego não nos impede de lermos e pensarmos a partir de sua obra. Platão tem uma função na obra nietzscheana: a de servir como instrumento de afinação dos conceitos para conseguirmos prestar atenção à questão principal com mais clareza: a vida. Esta personagem joga com os conceitos, ou com sua trama, para compor o pensamento

filosófico do autor alemão. Precisamos de Platão e dos conceitos para compreendermos o que Nietzsche nos propõe.

Zaratustra também é uma personagem conceitual. No entanto, ele tem uma característica talvez mais sofisticada: Zaratustra pode ser entendido como personagem histórico, como personagem conceitual, mas também como personagem original.

Em *Ecce Homo*, Nietzsche anuncia que escolheu Zaratustra para o seu propósito de questionar a moral à luz do método genealógico, pois ele representa a primeira divisão moral do mundo, inventada pelos persas. Usar o primeiro moralista para questionar toda moral, esta é a justificativa de sua escolha (NIETZSCHE, 1995).

No entanto, ele não fica só nesta primeira parada. Zaratustra se une a conceitos, como vida, valor, transmutação, verdade, e a outros personagens, como a criança, o burro que diz IA, o último homem, o super-homem, para compor o tecido filosófico consistente do pensamento nietzscheano.

O anti-platonismo da figura de Zaratustra é evidente (HÉBER-SUFFRIN, 1994). Ele não sai da caverna para ver a verdade, como no mito da caverna platônico. Ele fica trinta anos na caverna e sai para contar a boa nova: a morte de Deus (NIETZSCHE, 2011b).

Esta alegoria é um tanto cômica, já que Zaratustra conta algo que talvez não estejamos preparados para ouvir e conhecer. Temos a impressão de ele perdeu o *timing*, como se diz em nosso cotidiano, ou que chegou cedo demais. Ele é uma personagem conceitual, porque, em sua necessidade de dizer o acontecimento da morte de Deus, faz com que conceitos distintos da obra nietzscheana fiquem claros para o/a leitor/a.

Talvez pudéssemos aproveitar as reflexões de Derrida (2006), em *Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento*, para pensarmos um pouco mais sobre o papel de Zaratustra na obra nietzscheana. A verve cômica deste livro está associada ao fato de que Zaratustra descobre a boa nova e vem contar para as pessoas. Ele experimentou o acontecimento, mas, falar o que ele é, situa-se na ordem do impossível. Zaratustra não é compreendido.

Para dizer o acontecimento, ele não pode falar *sobre* mas falar *com*, para usarmos aqui uma distinção que aponta para a experiência como tal. O falar *sobre* é o próprio da interpretação, enquanto o falar *com* é o acolhimento do acontecimento em si.

No entanto, se tomarmos Zaratustra como uma personagem original, entendemos que ele não só tenta contar o acontecimento, algo falho de antemão, mas ele também porta o acontecimento. O magnetismo desta personagem está associado diretamente a isso. Ele traz as reverberações do acontecimento que são da ordem do impensável e do impossível.

O acontecimento cai sobre nossas cabeças verticalmente (DERRIDA, 2006: 95)... E com isso muda o curso do que pensamos, sentimos e vivemos... Zaratustra porta o acontecimento. Por isso, as outras personagens da trama giram em seu redor, como planetas em torno do sol. Não é à toa que Zaratustra é o centro radiante e magnético da obra nietzscheana, já que esta personagem não só une conceitos, como faz da filosofia um acontecimento.

Personagens originais

Diferente dos/as autores/as, como personagens históricas, que remetem à captura de uma obra literária, e das personagens conceituais que dão potência ao pensamento filosófico em sua conjunção com os conceitos à luz de uma questão, as personagens originais são aquelas que habitam o espaço aberto pela literatura. É no encontro com elas, que criamos e recriamos as questões existenciais que circunscrevem a obra literária¹⁷ (KUNDERA, 1986). É, através delas, que escritor/a e leitor/a captam os sintomas da sociedade em que vivem (DELEUZE, 1997).

As personagens originais são o centro radiante da criação literária (MELVILLE, 1971; GORLIER, 2012). Elas possibilitam a experiência total ligada à exigência da obra¹⁸.

A literatura capta ao invés de capturar. Ela disponibiliza uma experiência intensa no lugar de criar padrões moralizantes de conduta ou de recepção de ideias. As personagens originais suscitam uma forma nova de perceber, sentir e agir... Por isso, escapam ao olhar moralizante da captura.

A singularidade e a potência de uma personagem original estão na sua relação intrínseca com o acontecimento. Personagens originais e acontecimento se retroalimentam. É justamente por causa desta relação que estas personagens escapam a todo tipo de designação e de captura moralizante do viver¹⁹.

A literatura se diferencia da narrativa e seu ponto de captação está atrelado ao acontecimento e às personagens. A narrativa começa por algo que aconteceu. No entanto,

seu movimento de narrar captura o acontecimento, aprisionando-o pela sua necessidade intrínseca de ordenar o ocorrido. A narrativa odeia a descontinuidade. Assim, captura o acontecimento para torná-lo explicável, para tomá-lo pela ordem da continuidade, ou melhor, domando-o pelo exercício da interpretação. Ela o captura, obliterando a descontinuidade, a ruptura inerente ao acontecimento e ao seu poder criador.

A tensão entre a continuidade e a descontinuidade se manifesta na narrativa para criar sequência, causalidade, continuidade, explicação... Movida pela vontade de verdade, a narrativa é um *escrever sobre*, diferente da literatura, que é um *escrever com* (DELEUZE, 1997).

É importante pensarmos as relações que podem ser aventadas entre linguagem e existência. A linguagem se move por aquilo que é irrepresentável: a morte (FOUCAULT, 2001b; 2001c; BLANCHOT, 1987). No entanto, o surgimento da linguagem é concomitante à fantasia de que podemos tudo representar...

A literatura, movida pelo desejo, pela descontinuidade e pela ruptura, encarna a linguagem, denunciando e indicando seu caráter falho. A linguagem e a existência sofrem da mesma falha²⁰. Assim, a experiência literária, como a existência, mostra que o desejo não pode ser satisfeito... Autoconhecimento paradoxal que não mereceria tal nome se não fosse apenas deste modo que perceberíamos que o viver vai além da fantasia de dizer EU.

O/A escritor/a não sabe por que escreve, não sabe o que está buscando quando escreve... Ele/a encarna a impossibilidade de descobri-lo no momento em que experimenta o encontro com a linguagem (ROBBE-GRILLET, 1965; GOMBROWICZ, 1996; DURAS, 1993; KUNDERA, 1986).

A crítica acadêmica não suporta lidar com isso²¹.

A relação entre acontecimento e personagem original dispara esta impossibilidade de descobrir e aplacar o desejo da escrita. Eles são da ordem do inclassificável, como o próprio ser vivente.

Uma personagem original revela os sintomas de uma sociedade enferma. Como o Colecionador de Milan Kundera (1983a), que indica as novas formas de consumo de si e dos outros na sociedade contemporânea ou, como Saladin Chamchawala e Gabriel Farishta (RUSHDIE, 1989), que apresentam a impossibilidade do homem ocidental de acreditar na divisão moral do mundo, imposta pelas figuras do bem e do mal, veiculadas pelas religiões.

As personagens servem para disparar impressões sobre os modos de viver, agir e pensar que circulam hodiernamente. Distintas personagens mostram diferentes dimensões e efeitos do acontecimento.

A personagem original é a personificação do acontecimento. É a reorganização de um corpo à luz do acontecimento.

Em *A pedra da paciência*, algo ocorre na fala da mulher (RAHIMI, 2009). Ela está diante de seu marido, em estado de coma, inerte na cama. Ela o trata. Todos os dias, conversa com ele. No entanto, existe um momento em que seu discurso sofre um desvio. Antes, seu monólogo, servia para falar da vida dura em lidar com o cotidiano sem seu apoio. No entanto, existe um instante em que sua fala transforma o homem em sua pedra da paciência. Assim, o seu discurso passa a evidenciar as mazelas sofridas pelas mulheres no Afeganistão. Verdadeira constituição de um sujeito coletivo ou impessoal...

Sua fala insere um desvio na repetição – mudança significativa que possibilita mostrar os sintomas de uma sociedade enferma.

Ocorre uma mudança de registro que é resultado da descontinuidade. Algo se produz de novo que reverbera na fala da mulher, desviando dos automatismos e padrões prévios para o comportamento.

Ética, acontecimento, criação e personagens entram em conluio no trabalho da linguagem. Contra a repetição e os automatismos, a vida e a linguagem persistem contra as forças que visam ordená-las.

Em *A insustentável leveza do ser* (KUNDERA, 1983b), Tomas era um colecionador de experiências sexuais. Para não se submeter ao amor, criou regras de conduta, fundadas naquilo que convencionou chamar de amizade erótica. As regras regiam sua conduta em relação às suas amantes. Sua intenção clara era a de afastar os perigos e os riscos do amor. Ele nunca dormia com elas e, quando as revia, fazia isso com certo intervalo de tempo. Um dia conheceu Teresa em um bar. Ela foi à sua casa e sublocou um de seus quartos, já que vinha do interior. Tomas não queria quebrar com os padrões regidos pela amizade erótica.

No entanto, naquela noite, tiveram relações sexuais e, logo após, Tomas e Teresa adormeceram. Tomas acordou no dia seguinte surpreso com sua mão enlaçada ao dela. O acontecimento cai sobre sua cabeça. Todos os significados preestabelecidos que regiam sua

vida entram em colapso pelo encontro com o vazio e o nada que porta o acontecimento. Isto produziu uma mudança. Algo se quebrou e a vida não poderia mais ser como era antes.

Tomas não era mais o mesmo. Este acontecimento produziu um desvio das repetições e automatismos exercidos por ele até então. Neste momento, ele se encontrou com a insustentável leveza do ser, já que o acontecimento tem, ao mesmo tempo, o peso de um vir-a-ser e a leveza da dança que é própria da existência e da criação de novos modos de viver. Do acontecimento, nada se retém e nada permanece o mesmo (BADIOU, 2009).

Quando olhamos de perto a figura de Charles Dexter Ward (LOVECRAFT, 2006), percebemos como acontecimento e personagem original estão atrelados. A trama começa com a fuga de Charles do hospício. Ele era louco? Como foi parar no hospício? E por que fugiu? Estas são algumas perguntas colocadas de início pelo narrador.

Ao adentrar na história, entendemos que ocorreu um acontecimento que transformou Charles. O seu efeito foi a suposta loucura que o acometeu. No entanto, ao longo dessa história, com uma verve genealógica, para usarmos o termo que designa o famoso método nietzschiano (NIETZSCHE, 1998), observamos que a loucura de Charles está atrelada diretamente ao encontro com a figura misteriosa de seu ascendente, o bruxo Joseph Curwen.

Todas as personagens do livro giram em torno das figuras de Charles e Joseph que, neste caso, são ligados pelo acontecimento.

Este livro de Lovecraft segue aquilo que ele chamou de “história fantástica do medo cósmico”. A história fantástica, deste modo, não serve para ensinar ou produzir um efeito social, muito menos serve para explicar seus meandros por meios naturais (LOVECRAFT, 2007).

A ligação com a loucura e o ocultismo é evidente. A história de Charles e Joseph gira em torno do acontecimento. É por isso que estes personagens originais são dificilmente capturados pela lógica da explicação.

Chegamos perto do acontecimento que amalgama os dois personagens, mas permanecemos sem a resposta ao mistério²².

O mistério do acontecimento é como o mistério da vida e da criação. Nada permanece o mesmo e dele não conseguimos reter, capturar... Quando o explicamos, o

retemos ou o capturamos, não se trata mais dele. O paradoxo ligado ao acontecimento está no fato de que ao mesmo tempo ele nos modifica e nos escapa...

A relação entre acontecimento e a personagem literária é crucial para entendermos a característica fugidia da literatura. Esta relação é o ponto que faz girar as outras personagens e é ela que faz com que a leitura e a escrita literárias sejam experiências intensas e totais (BLANCHOT, 1987)

Raskolnikov é o sujeito dividido (DOSTOIEWSKI, 2002)²³. Atravessado pelo acontecimento, ele se encontra diante da divisão indubitável entre a ética e a moral. Esta divisão recai sobre seu corpo como brasa incandescente.

Ele comete um assassinato, antes justificado pelos malabarismos da razão. No entanto, o crime se faz acontecimento e nada pensado antes permanece o mesmo. Raskolnikov é atormentado pelo acontecimento... Seu corpo, seus pensamentos, sofrem as reverberações atordoantes do crime-acontecimento. Febre, pesadelos, perseguição...

O acontecimento, quando reverbera, toma os corpos, colocando em xeque as ilusões de segurança sustentadas por um EU.

Talvez Bartleby como nome não designe um sujeito (DELEUZE; GUATTARI, 1980). Os meteorologistas personificam os furacões, dando-lhes nomes, mas no centro do furacão não há ninguém, reina uma quietude anônima. Talvez seja uma sorte de espelho muito liso como para poder aderir-lhe alguma particularidade (DELEUZE, 1997). Talvez Bartleby seja o signo de uma força que arrasa tudo, embora não se mova, estando sempre quieta.

Cada personagem original, Ahab em *Moby Dick* (MELVILLE, 1851) e Bartleby na obra homônima (MELVILLE, 1856), é uma poderosa figura solitária que ultrapassa toda forma explicável, lançando traços de expressão incompreensíveis (DELEUZE, 1997).

Mas é necessário que outra personagem trate de compreendê-los, persista em se aferrar aos vestígios da razão (DELEUZE, 1997) e assuma o desafio de narrar o impossível de narrar. Tal é o lugar de Ishmael, o único sobrevivente da tripulação do Pequod, em *Moby Dick*, e do advogado que reconstrói a história de Bartleby, desde quando apareceu pela primeira vez em seu escritório, até sua morte em uma prisão.

Todo o esforço que faz o advogado e tudo o que sabemos de Bartleby o sabemos através do advogado, das impressões e dos sentimentos que Bartleby desperta nele.

O advogado se recorda de Bartleby como um ser delicado, respeitável e indefeso que escrevia sem parar e em completo silêncio. Recorda-se que uma vez lhe pediu que revisasse um documento, mas Bartleby com voz suave e firme, respondeu que preferiria não fazê-lo. Lembrou-se que seu rosto estava calmo; seus olhos cinzentos disparavam uma suave calma; nenhuma tensão parecia agitá-lo. A partir deste momento, Bartleby dizia e fazia cada vez menos.

Bartleby o intrigava e o comovia. Às vezes, a melancolia o invadia e imaginava que estava unido a Bartleby por um laço fraterno, mesmo antes do nascimento, mas a melancolia logo desapareceu e começou a sentir emoções contraditórias, vaivéns cada vez mais rápidos, quase espasmódicos, entre a atração e a repulsão, expressões de um afeto impessoal e anônimo.

O mergulho na experiência literária tem um preço: a colocação em xeque das convicções que configuram o EU. O fazer literário está atrelado aos desaparecimentos do/a escritor/a e do/a leitor/a (ALMEIDA, 2014; FOUCAULT, 1966).

A literatura abre um espaço impessoal e anônimo, mediado pela transformação de si, dos outros e da linguagem. É como se entrássemos no redemoinho de Maelström (POE, 1981), de onde jamais se sai ileso.

Este potencial da literatura que o faz espaço tem uma relação inerente ao acontecimento. O/A escritor/a, o/a leitor/a, o livro e as personagens são efeitos do acontecimento que é da ordem do inexplicável. Eles não podem ser capturados, já que quando são tomados pela forças de captura, deixam ser aquilo que são. Paradoxo interminável entre o desejo de captura e o acontecimento. Assim, esses efeitos do acontecimento escapam ao olhar da crítica acadêmica.

A crítica acadêmica intenta fazer uma faxina burocrática e, ao fazê-la, toma a literatura e a poesia pela lógica da marcha militar. Ela retira a leveza da dança constitutiva da arte para impor o peso da marcha à luz da arrogância da verdade, porque dá mais valor àquilo que repete. Daí sua verve moralizante ligada à captura.

Ela recupera a repetição que não é de forma alguma criação.

A criação é suspensão e desvio da repetição.

O olhar sobre o acontecimento e seus efeitos é o que faz nos apropriarmos do desvio para ter um olhar crítico calcado na reverberação e na ressonância.

Referências

- ALMEIDA, Leonardo Pinto de. *Escrita e Leitura: a produção de subjetividade na experiência literária*. Curitiba: Juruá, 2019.
- ALMEIDA, Leonardo Pinto de. *Escrita & Autoria: internet, literatura, ontologia*. Curitiba: Juruá, 2014.
- BADIOU, Alain. *São Paulo: a fundação do universalismo*. SP: Boitempo, 2009
- BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. SP: Brasiliense, 1984.
- BARTHES, Roland. *Aula (aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977)*. SP: Ed. Cultrix, 1978.
- BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. France: Gallimard, 2015.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien Infini*. France: Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. France: Les éditions de minuit, 1983.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. RJ: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. RJ: Rocco, 1997.
- DELEUZE, Giles. *Crítica e Clínica*. RJ: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Giles. *Lógica do sentido*. SP: Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, Giles.; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento*. In: SUSSANA, Gad.; NOUSS, Alexis.; DERRIDA, Jacques. *Decir el Acontecimiento, ¿es posible?* Arena Libros, 2006, p. 79-107.
- DOSTOIEWSKI, Fiodor. *O crime e o castigo*. SP: Editora Nova Cultural, 2002.
- DURAS, Marguerite. *Écrire*. France: Gallimard, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *La pensée du dehors*. *Revue Critique. Maurice Blanchot*. Revista mensal –Tomo XXII – No. 229 – Junho de 1966. France: Editions de Minuit, p. 533-546, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Lisboa, Portugal: Ed. Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Linguagem e literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. RJ: JZE, 2000, p. 137-174.
- FOUCAULT, Michel. *O Que é um Autor?* In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. RJ: Forense Universitária, 2001a, p. 264-298.

- FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. RJ: Forense Universitária, 2001b, p. 28-46.
- FOUCAULT, Michel.. A Linguagem ao Infinito. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. RJ: Forense Universitária, 2001c, p. 47-59.
- GOMBROWICZ, Witold. *Testament, entretiens avec Dominique de Roux*. France: Gallimard, 1996.
- GORLIER, Juan Carlos. Personajes: notas sobre Deleuze y la novela modernista. *Fractal, Rev. Psicol.* [online]. 2012, vol.24, n.3, p.483-500.
- HÉBER-SUFFRIN, Pierre. *O "Zaratustra" de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Particulas Elementares*. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Plataforma*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Extensão do domínio da luta*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- KAFKA, Franz. *O castelo*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- KUNDERA, Milan. *Risíveis amores*. RJ: Ed. Nova Fronteira, 1983a.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. RJ: Ed. Nova Fronteira, 1983b.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. France: Gallimard, 1986.
- KUNDERA, Milan. Entrevista cedida a Christian Salmon. In: MAFFEI, M. (Orgs.). *Os Escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. SP: Companhia das letras, 1988, p. 315-327.
- KUNDERA, Milan. *Les Testaments trahis*. France: Gallimard, 1993.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O caso de Charles Dexter Ward*. RS: LP&M, 2006.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. SP: Iluminuras, 2007.
- MELVILLE, Herman. *Moby-Dick: or the whale*. New York, NY: Harperand Brothers, 1851.
- MELVILLE, Herman. Bartleby, the scribener. A story of Wall Street. In: MELVILLE, Herman. *Piazza tales*. New York : Edwards & Co.,1856.
- MELVILLE, Herman. *The confidence-man: his masquerade* (1857). New York: Norton, 1971.
- NANCY, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. France : Christian Bourgois éditeur, 1999.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo. Como alguém se torna o que é*. SP: Cia das letras, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral, uma polêmica*. SP: Companhia das letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. SP: Companhia das letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de potência*. RJ: Vozes, 2011a.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. SP: Cia das letras, 2011b.
- NIETZSCHE, Friedrich. Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. Tradução de Ana Lobo. In: NIETZSCHE, F. *O livro do filósofo*. Portugal: Rés, s.d., p.89-109. (Trabalho originalmente publicado em 1873)
- ONFRAY, Michel. *A sabedoria trágica, sobre o bom uso de Nietzsche*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesia e história*. México: FCE, 1972.
- POE, Edgar. *Histórias Extraordinárias*. SP: Abril Cultural, 1981.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. France: Gallimard, 1954.
- RAHIMI, Atiq. *Syngué sabour. Pedra-da-Paciência*. SP: Estação Liberdade, 2009.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Publicações Europa-América, 1965.
- RUSHDIE, Salman. *Les versets sataniques*. France: Plon, 1989.
- RUSHDIE, Salman. *Joseph Anton Memórias*. SP: Companhia das letras, 2012.

Leonardo Pinto de Almeida
Universidade Federal Fluminense
Doutor em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
E-mail: leonardo.p.almeida@gmail.com

Juan Carlos Gorlier
Doutor em Sociologia pela Universidade de Massachusetts
E-mail: juancgorlier@gmail.com

¹ Trabalho relacionado aos estudos avançados feitos no estágio de pós-doutoramento na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (2016-2017).

² A questão relativa ao papel do nome próprio é traçada por Foucault (2001) em *O que é um autor?*. Neste texto, em que indica as características da função-autor, Foucault salienta o papel do nome próprio tanto para a existencialidade cotidiana quanto para a funcionalidade autoral, aproximando-as e distinguindo-as a partir do papel que ocupam na trama discursiva.

³ Em *A ordem do discurso*, Foucault (1996) apresenta com clareza a relação entre poder e discurso, salientando que existem três grandes grupos de procedimentos que rarefazem o discurso, impedindo o enloquecimento da linguagem: os procedimentos externos, submetidos ao princípio de exclusão, os

procedimentos internos, regidos pelo princípio de classificação, e os procedimentos de controle social, subordinados ao princípio de sujeição.

⁴ Nietzsche salienta que as palavras são metáforas e metonímias que tomam o lugar da coisa e que, devido aos usos das palavras, ao longo do tempo, esquecemos o que elas realmente são e designam.

⁵ Esta forma de apresentação que se repetirá ao longo deste artigo é motivada pela necessidade de ruptura com o ocultamento das mulheres na história do pensamento.

⁶ Para um maior aprofundamento nas questões relativas ao papel do nome do/a autor/a no seio da experiência, Cf. ALMEIDA, L. P. *Escrita & Autoria: internet, literatura, ontologia*. Curitiba: Juruá. 2014.

⁷ A distinção entre obra e texto atravessa as discussões desenvolvidas por Foucault, Barthes e Kundera sobre a experiência literária. Em Foucault (2000), o conceito de obra forma, junto com a escrita e a figura autoral, a tríade de captura da experiência literária que impede o entendimento sobre o apagamento do agente subjetivo da escrita. Em Barthes (1984), observamos a distinção entre obra e texto, quando o pensador francês versa sobre a escritura e leitura. A obra também está do lado do fechamento, enquanto o texto está intrinsecamente ligado à criação, seja na escritura seja na leitura. Kundera (1986), em *A arte do romance*, assinala que quando tomamos *Crime e Castigo*, por exemplo, como obra da literatura universal, este conceito de obra se apresenta como um empecilho à leitura. Talvez seja o paradoxo ligado ao conceito de obra, pois ele organiza os escritos sob a áurea de sua importância, no entanto, para lermos efetivamente devemos torná-lo um mero livro. Só há experiência leitora quando conseguimos nos desatrelar da obra. Esta característica chamei, em *Escrita e Leitura* (2009), de desmantelamento da obra.

⁸ Esta característica da crítica literária em sua sede pelo poder sobre a literatura foi denunciada por Blanchot, significativamente, a partir de *L'Entretien Infini* (1969), quando ele se aproxima com mais força ao pensamento nietzscheano e se desvincula da obra de Heidegger, através dos problemas relativos ao nihilismo e ao valor.

⁹ Esta remissão às duas obras de Blanchot é para nos lembrar, junto a ele e a Foucault, que a literatura é espaço e a parte do fogo. O espaço literário é um espaço relacional nutrido pelos paradoxos da linguagem, já que não existem sentidos únicos nem identidades fixas que permanecem durante seu jogo (ALMEIDA, 2009).

¹⁰ Para uma sintomatologia da sociedade, necessitamos da arte para captar as mazelas das quais sofremos. Ela cria mundos para produzir saúde, mesmo que frágil diante do achatamento provindo do trabalho do dia.

¹¹ Para uma distinção apurada das figuras do/a escritor/a e do/a autor/a, Cf. Almeida, 2009.

¹² A literatura, como espaço, se nutre da linguagem paradoxal. Ela é produto da torção da linguagem cotidiana em favor do acesso ao poético. O paradoxo afirma, segundo Deleuze (2000), que não existem identidades fixas nem sentido único. A ideia de que a escrita literária aponta para o apagamento do/a escritor/a (FOUCAULT, 1966) e do/a leitor/a (BLANCHOT, 1987; ALMEIDA, 2009) está intrinsecamente ligada à noção de que a literatura é fruto de uma linguagem paradoxal, do desvio da repetição, da constituição de um espaço e da parte do fogo.

¹³ O pensamento contrário à concepção crítica que pressupõe a compreensão da obra literária através da mera pesquisa sobre a vida do seu suposto agente discursivo, cunhada originalmente por Sainte Beuve, é formulado por Proust, Kundera, Deleuze e Barthes. Este pensamento abre para um acolhimento da literatura em que se toma a escritura pelo viés da experiência e do acontecimento. Cf. (PROUST, 1954; KUNDERA, 1986; DELEUZE, 1997; BARTHES, 1984).

¹⁴ Esta forma de lidar com as convenções gramaticais e languageiras, própria à literatura, recebeu diversos nomes por pensadores franceses do século passado, como por exemplo: trapaça em Barthes (1978); transgressão em Bataille (2015a) e em Foucault (2001b); êxtase em Bataille (2015b); delírio em Deleuze (1993); e recusa e trabalho da noite em Blanchot (1969; 1987).

¹⁵ Ao longo de sua obra crítica, Kundera salienta que o romance é anti-filosófico por excelência, já que se contrapõe a seriedade dogmática, a sistematização do pensamento e a vontade de verdade, através do humor e da suspensão de juízo, experienciada com o jugo das personagens (KUNDERA, 1986;1988;1993; ALMEIDA, 2009).

¹⁶ *Os versos satânicos* trata da história de Gibreel Farishta – o grande ator do cinema indiano – e Saladin Chamcha – um intérprete de vozes de comerciais ingleses. Após um longo seqüestro avião, eles caem do céu na costa inglesa, se transformando em duas figuras que representam a luta entre o bem e o mal. Por escrever este livro, Rushdie foi acusado de crime de blasfêmia pelo governo iraniano. O regime de Ayatollah Ruhollah Khomeini ofereceu recompensa pela morte do autor em 1989. Rushdie permaneceu escondido até 1998, quando o governo iraniano retirou seu apoio à condenação por fatwa (RUSHDIE, 1989; 2012). Para um aprofundamento acerca do livro, cf. KUNDERA, 1993.

¹⁷ Em *Arte do romance*, Kundera (1986) afirma que o/a escritor/a é um/a explorador/a da existência que, a partir de uma suspensão de juízo, muito peculiar, acessa o poético através das personagens, não sendo a literatura motivada pela seriedade dogmática, pela vontade de verdade, nem pela sistematização do pensamento, intrínsecos à filosofia e à ciência. O jogo das personagens encena o acolhimento da questão aberta pela existência.

¹⁸ A exigência da obra, devido às reverberações heideggerianas de *Espaço Literário* (1987), se aproxima da noção de horizonte de sentido, apontando para uma concepção de que a imersão da obra seria proveniente de uma exigência sem preexistência de um sujeito que assim vivencia, ou seja, de uma exigência da própria experiência total do escrever.

¹⁹ A moral está do lado de formulações preestabelecidas para a conduta humana, enquanto a ética estaria associada diretamente à experiência e ao acontecimento.

²⁰ Acrescentemos aqui que a ideia de comunidade, veiculada no debate entre Blanchot (1983) e Nancy (1999), também se caracteriza pelo mesmo inacabamento constitutivo e paradoxal da existência e da linguagem.

²¹ Em *L'Entretien Infini*, Blanchot (1969) afirma que o trabalho crítico, derivado do niilismo moderno, se interpõe entre leitor/a e obra, tornando esta última ilegível.

²² Enquanto a personagem conceitual amalgama e dá consistência à obra filosófica, a partir da composição de uma teia conceitual, a personagem original é amalgamada pelo acontecimento, já que o porta, unindo-o às demais personagens de forma magnética para compor um espaço experiencial intenso.

²³ Na tradução brasileira de *Crime e castigo*, feita por Natália Nunes, a tradutora salienta que *raskol* significa cisão, colocando em evidência que a criação deste nome indica um sujeito cindido e atravessado pela contradição (DOSTOIEWSKI, 2002).