

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA – MESTRADO

LAÉRCIO DE ASSIS LIMA

SUJETIVIDADE E ESCRITURA:

A experiência da escrita literária como um processo de subjetivação.

NATAL

2019

LAÉRCIO DE ASSIS LIMA

SUBJETIVIDADE E ESCRITURA:

A experiência da escrita literária como um processo de subjetivação.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Filosofia.

Área de Concentração: História e crítica da metafísica.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Aníbal Pellejero

NATAL

2019

LAÉRCIO DE ASSIS LIMA

SUBJETIVIDADE E ESCRITURA:

A experiência da escrita literária como um processo de subjetivação.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Filosofia.

Dissertação apresentada e aprovada em:

Banca Examinadora:

Professor Doutor Eduardo Aníbal Pellejero (Orientador)

Professora Doutora Cláudia Grijó Vilarouca (UFPA)

Professor Doutor Marcio Venício Barbosa (UFRN)

Natal

2019

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas,
Letras e Artes - CCHLA

Lima, Laércio de Assis.

Subjetividade e escritura: a experiência da escrita literária como um processo de subjetivação / Laércio de Assis Lima. - 2019. 78f.: il.

Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2020. Natal, RN, 2020.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Aníbal Pellejero.

1. Filosofia e literatura - Dissertação. 2. Subjetividade - Dissertação. 3. Subjetivação - Dissertação. 4. Escritura - Dissertação. 5. Experiência da escrita - Dissertação. I. Pellejero, Eduardo Anibal. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 1:82

AGRADECIMENTOS

Todo o processo de elaboração, desenvolvimento e conclusão desta dissertação contou direta ou indiretamente com a participação de diversas pessoas. Gostaria de render aqui o meu agradecimento à contribuição delas. Agradeço ao meu orientador Eduardo Pellejero, sua atitude sempre tão prontamente solícita e sua paciência diligente com os meus acessos ocasionais do *mal de Montano* foram um contributo inestimável para todo o processo de realização da pesquisa. Gostaria de agradecer também as contribuições da professora Cláudia Grijó Vilarouca e do professor Márcio Venício na banca de qualificação, suas observações sobre o texto apresentado ajudaram a tornar melhor o texto final da dissertação. O que ainda há de inadequado nesta dissertação concerne exclusivamente à minha própria responsabilidade. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRN, nas figuras dos professores com os quais tive a oportunidade de assistir aulas. Agradeço também as secretárias de pós-graduação, Thiare Pacheco e Ellen Felix, que sempre foram atenciosas nas minhas solicitações e dúvidas acadêmicas. Não poderia deixar de lembrar aqui o pessoal do grupo Acefalo, nossas conversas descontraídas em torno de assuntos filosóficos ou prosaicos foram um alento durante o labor da pesquisa. Também não poderia esquecer o grupo informal dos amigos da banca, capitaneado pela figura generosa de Júnior Marinho, as discussões sobre o momento político tenebroso que atravessamos ajudou a manter a esperança e a aliviar as tensões inerentes ao trabalho da escrita. À Luciano, meu irmão, agradeço o constante interesse pelo andamento da pesquisa e por estar sempre pronto a atenuar as minhas ansiedades. Por fim, agradeço à Cássia, companheira da jornada mais perigosa, meu farol, sem ela fica aquela certeza secreta de que o trabalho não teria se realizado.

*“... vim até aqui para me narrar a história do ambíguo desaparecimento
do sujeito em nossa civilização
e para contá-lo através de uns fragmentos
da história de minha vida,
como se houvessem injetado em mim
toda essa história da subjetividade no Ocidente e,
além disso, me tivessem instruído para que tentasse desaparecer contando,
passo a passo, como vou lentamente levando a cabo a cerimônia do meu eclipse”.*

*- Enrique Vila-Matas,
Doutor Pasavento.*

RESUMO

Nas duas últimas décadas do século vinte, a chamada filosofia do sujeito sofreu uma redefinição conceitual. Abandonando as determinações mais gerais do termo “sujeito”, a relação subjetiva a si radicaliza-se conceitualmente enquanto processos e modos diversos de subjetivações. Assim, os sistemas de determinação da subjetividade adquirem as mais variadas formatações. A relação a si ou o trabalho sobre si se potencializa a partir de múltiplos registros, sistemas de modelização e estratos. A partir dessa guinada, esta dissertação tem como objetivo ressaltar a experiência da escrita literária como um modo possível de subjetivação. Portanto, a tese a ser defendida é de que a escritura é um lugar privilegiado de ocorrência de processos de subjetivação. Para cumprir esse objetivo busca-se o testemunho direto das experiências registradas de escritores sobre seus próprios atos de criação literária. A reflexão de escritores é tomada no sentido de uma decifração das ocorrências de modos de subjetivação durante o ato de escritura. Diários e cartas se constituem assim como documentos de reflexão e apropriação do trabalho sobre si que ocorre na escritura. O ponto de partida incide sobre a famosa correspondência de Flaubert, na qual a análise pretende entender a forma como se configura a experiência da escrita como um modo possível de subjetivação. Em seguida, toma-se os diários de Kafka como um documento no qual escritura e processos subjetivos estão intrinsecamente relacionados. Por fim, toma-se as reflexões de Italo Calvino sobre a possibilidade de uma escritura sem a inflexão de um *self* para tematizar uma possível reterritorialização da literatura.

Palavras Chave: subjetividade; subjetivação; escritura; experiência da escrita; filosofia e literatura.

ABSTRACT

The so-called subject philosophy underwent a conceptual redefinition process in the last two decades of the twentieth century. The subjective relationship to oneself abandons the most general determinations of the term “subject” and it is conceptually radicalized into several subjectivation processes and modes. Thus, subjectivity determination systems acquire several varying formats. The relationship to oneself, or the work on oneself, gets stronger due to multiple records, modeling systems and strata. In light of the foregoing, the aim of the present thesis is to highlight the literary writing experience as a possible subjectivation mode. Therefore, the hypothesis to be defended is that writing is a privileged place for the emergence of subjectivation processes. In order to accomplish this goal, the current research addresses writers’ direct testimony about their experiences with their own literary creation acts. Writers’ reflections are taken into consideration to help better understanding the emergence of subjectivation modes during the act of writing. Thus, diaries and letters are documents revealing the reflection about, and the appropriation of, the work on oneself that takes place during the writing process. The starting point lies on Flaubert’s famous correspondence, whose analysis aims at better understanding the way the experience of writing can be configured as a possible subjectivation mode. Next, Kafka’s diaries are taken as a document in which writing and subjective processes are intrinsically associated with each other. Finally, the study addresses Italo Calvino’s reflections about the possibility of writing without the inflection of a given *self* in order to thematize a possible reterritorialization of literature.

Keywords: subjectivity; subjectivation; writing; writing experience; philosophy and literature.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Flaubert: a escritura como modo de subjetivação.....	19
1.1 Vida mental e linguagem: dissonâncias	19
1.2 Um <i>páthos</i> incomunicável	23
1.3 Um movimento potencial	25
1.4 Agamben/Deleuze: o ato de criação e a ideia de resistência.....	28
1.5 Deleuze/Agamben: uma divergência.....	33
1.6 Flaubert: trabalho, escritura e <i>impuissance</i>	39
2. Kafka entre Mann e Blanchot: as circunstâncias da escritura	49
2.1 “Não há circunstâncias favoráveis”	49
2.2 O círculo mágico, o mundo de fora: entre eles, a afasia.....	52
2.3 A obsessão fanática.....	56
3. Uma literatura sem sujeito ou da possibilidade de uma outra configuração da subjetividade.....	59
3.1 Thomas Mann/Adorno: o filósofo na oficina do escritor.....	59
3.2 Adorno e a posição do sujeito na linguagem.....	61
3.3 Italo Calvino e a possibilidade de outras configurações da subjetividade.....	66
Considerações Finais.....	72
Referências.....	75

Introdução

Sempre me pareceu interessante a ideia de pensar a história da filosofia como um daqueles experimentos ficcionais do escritor português Gonçalo M. Tavares. Assim eu poderia imaginar como seria uma história da filosofia a partir das obsessões filosóficas cultivadas pelos pensadores. Como seria, por exemplo, abordar a filosofia crítica a partir da monomania de Kant em encontrar leis para todas as formas do acontecer, seja este um fato externo ou interno ao sujeito? Ou ainda, pensar o sistema do pensamento de Hegel a partir do seu furor obsessivo em conciliar toda oposição inconciliável? Como seria retratar a filosofia husserliana através da busca incessante do criador da fenomenologia em tentar devassar todas as operações cognitivas da consciência?

Se nesse panteão os furores obsessivos são por demais observáveis, materializados na obra, então, do meu pequeno canto também me reservo o direito de cultivar uma pequena fixação filosófica. Desde a minha formação em filosofia carrego uma inquietação. Sempre me intrigou a forma como a ideia de um *subjectum* passou a designar apenas a estrutura pensante do humano. Como a invenção discursiva da figura do sujeito se restringiu unicamente ao âmbito do humano? Por que não foi possível pensar a subjetividade a partir de uma pluralidade de formas e configurações? Por que apenas o rosto humano se constituiu como o *locus* primordial de manifestação da interioridade subjetiva? Por que de Descartes a Heidegger somente o humano é considerado como sujeito e agente do pensamento?

Alain Renaut oferece uma resposta emblemática para a forma como a subjetividade passou a ser compreendida restritivamente, passando a ter a figura do humano como titular único: “Nesse aspecto, o que define intrinsecamente a modernidade é, sem dúvida, a maneira como o ser humano nela é concebido e afirmado como fonte de suas representações e de seus atos, seu fundamento (*subjectum*, sujeito?) ou, ainda, seu autor” (RENAUT, 2004, p. 10). Renaut é responsável por uma instigante abordagem da questão do sujeito¹. Através de uma história filosófica da modernidade, o filósofo francês interroga a vasta e complexa questão da aparição e consolidação do sujeito. Mas mesmo partindo de uma *hipótese*

¹ . Conferir: RENAUT, Alain. **A era do indivíduo**: contributo para uma história da subjectividade. Lisboa: Instituto Piaget, (s/d).

metódica de rostos plurais do sujeito, para tentar através dos desvios e clivagens apreender uma noção mais diversa da modernidade, ainda assim a abordagem do autor é insatisfatória no quesito estrito da minha inquietação. Renaut se atém ao registro antropocêntrico na sua contribuição para a história da subjetividade. Não há uma inquirição em torno do fato de os *rostos plurais do sujeito* se confinarem no âmbito da manifestação humana. Poderia mesmo se encontrar indícios de subjetividade para além da borda antropocêntrica? Afinal, é possível se perguntar, por exemplo, como, a partir de Montaigne, a ideia de uma relativização da figura do humano na ordem da natureza não foi capaz de engendrar uma configuração diversa da subjetividade².

A ideia da possibilidade de uma configuração diversa da subjetividade permeia a elaboração deste trabalho. A minha inquietação com o fato de o *subjectum* designar apenas o espectro antropocêntrico se mantém em consonância, em certa medida, com a ideia postulada pelo escritor Italo Calvino, de uma literatura destituída da inflexão do *self*. Dessa forma, do mesmo modo que para Calvino, a literatura também é, para mim, um campo privilegiado para se investigar processos de subjetivação e demais questões relacionadas à subjetividade.

Em um de seus textos, *Opus alchymicum*, no qual tece uma reflexão sobre o ato de escrever como uma prática ascética que visa a transformação do sujeito, Giorgio Agamben levanta a seguinte questão: será que a escritura de um livro é a única forma possível na qual ocorre o trabalho sobre si? (AGAMBEN, 2018).

A questão guarda uma certa estranheza porque parece contrariar um certo clima de opinião filosófica ao restringir os processos de subjetivação a um único modo possível de ocorrência. A escritura do livro ou da obra é, sem dúvida, um lugar privilegiado de ocorrência de modos de subjetivação. E o endosso dessa tese será uma companhia persistente ao longo dessa dissertação. A defesa de que o trabalho sobre si encontra na experiência da escrita literária um *locus* de ocorrência será, portanto, um componente que percutirá nos capítulos seguintes. Tomar “a obra literária como protocolo de uma operação realizada sobre si mesmo” (AGAMBEN,

². Sobre este ponto específico da relativização do humano na ordem natural e sua devida relação com o problema filosófico da animalidade em Montaigne, remeto ao meu texto *Montaigne/Derrida e o problema da animalidade*, publicado no livro **É a metafísica espelho da vida?** (2018).

2018, p. 142) pode ser um empreendimento filosófico um tanto inusitado, mas plausível. O que parece um tanto implausível é a defesa incontente da escrita literária como a única zona possível de subjetivação. E sobre isso seria conveniente manter um grau elevado de suspeição. Afinal, os sistemas de determinação da subjetividade podem adquirir formatações as mais variadas possíveis. Para Félix Guattari, por exemplo, “diferentes registros semióticos [...] concorrem para o engendramento da subjetividade” (GUATTARI, 2012, p. 11). O trabalho sobre si ou a relação consigo parece então se potencializar a partir de uma multiplicidade de registros, sistemas de modelização e estratos. Portanto, não parece razoável tomar a experiência da escrita como um processo exclusivo de subjetivação.

Porém, a questão sugerida por Agamben perde o seu grau de estranheza e aparente contrassenso se, além da palavra assertórica dos filósofos, trouxermos também para o centro desse debate o testemunho dos próprios escritores. Com isso é possível que, como diz Italo Calvino, “uma ordem diferente daquela dos filósofos se deixa descobrir aos poucos” (CALVINO, 2009, p. 181). Esse procedimento deliberado de trazer a palavra do próprio escritor pode revelar ocorrências de subjetivação distintas daquelas que o registro filosófico costuma aduzir.

Um fato expoente daquela ordem distinta postulada por Calvino é que para alguns escritores não é possível nenhuma outra forma de ocorrência de modos de subjetivação que não a experiência da escrita. Outras formas podem surgir como miragens tentadoras. Mas para Flaubert e Kafka, por exemplo, a escritura se impõe como a única forma na qual o trabalho sobre si é possível.

Em consonância com a sugestão de Agamben, Flaubert afirma que o trabalho de escrever um livro “é uma maneira especial de viver” (FLAUBERT, 2005, p. 188). Em Flaubert podemos até mesmo encontrar na experiência da escrita uma forma acelerada de dessubjetivação. Para ele escrever é *uma coisa deliciosa*, pois propicia a subjetividade dissolver-se no próprio processo da escritura: “não ser mais para *si mesmo*, mas circular em toda a criação de que se fala” (FLAUBERT, 2005, p. 135). Essa imersão radical na experiência da escrita, essa dissolução das instâncias subjetivas do escritor no processo de produção literária não aproximaria de forma luminar a própria escritura daquilo que Deleuze chama de *acontecimento*? E na medida em que o filósofo faz um uso da noção de *acontecimento* no sentido de uma

hecceidade, poderíamos a partir daí colocar a seguinte questão: em última instância, a escritura poderia se configurar como uma forma de individuação sem sujeito?

Nesse aspecto, Kafka compactua com Flaubert. No dia quinze de novembro de 1910, depois de trabalhar noites seguidas na segunda versão de sua novela, *Descrição de uma luta*, Kafka anota em seu diário com aquela peculiar destituição de elementos retóricos: “Não me deixarei ficar cansado. Saltarei para dentro de minha novela, mesmo que isso corte meu rosto” (KAFKA, 2018, p. 115). Para que o salto para a esfera do fictício ocorra é preciso que haja uma dissolução das instâncias subjetivas do escritor. O salto para o fictício é, pois, um caso de reconversão subjetiva. Kafka sabe do risco que um salto desse tipo envolve. Ele alerta, *mesmo que isso corte meu rosto*. O dano na carne é uma marca palpável da reconversão subjetiva. A violência física no rosto, a parte mais visível do corpo, é também marca de fissura na identidade.

A partir dessa passagem do diário de Kafka, é possível afirmar que o salto para o fictício é um caso de reterritorialização da subjetividade. E é daí que se insinua, já agora no começo desta dissertação, uma sutil linha de força deleuziana que atravessará as análises de casos concretos de processos de subjetivação na correspondência de Flaubert e dos diários de Kafka.

Outra passagem dos diários de Kafka ilustra a relação entre escritura e processos subjetivos. A anotação do dia dezenove de dezembro de 1914, diz o seguinte:

“O começo de todo conto, entrada ridícula. Parece não haver esperança de que esse organismo novo, ainda inacabado, sensível em todas as partes, possa se manter dentro da acabada organização do mundo, a qual, como toda organização acabada, tende a encerrar-se em si mesma” (KAFKA, 2018, p. 421).

Inicialmente, a passagem parece referir-se apenas a um assunto específico da poética: aquele intrigante primeiro momento da produção artística. No caso, aquele momento em que o escritor se depara com a coisa em seu estágio embrionário. Estamos aqui, portanto, muito longe da apresentação posterior da obra pronta, que já constituída enquanto unidade, parece adquirir uma autossuficiência perante o seu autor.

Apesar de ser um assunto infrequente na reflexão filosófica, esse período intermediário entre a eclosão de uma ideia e a obra acabada, ao qual Kafka se refere, pode ser um momento para entender as ocorrências subjetivas e os fatos de subjetivação durante a experiência da escrita. A nossa pesquisa incide nessa fenda aberta pela escritura. O trabalho da escritura e da produção literária se apresenta como essa fissura que se estende entre o aparecimento da ideia e a obra autossuficiente. Busca-se nesta pesquisa, aquele esforço de que fala Michel Foucault, de tentar pensar a *condição geral de um texto*, “a condição ao mesmo tempo do espaço em que ele se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve” (FOUCAULT, 2015, p. 274). Essa tentativa de reflexão sobre a condição geral de um texto, que nesse caso se restringe unicamente ao literário, enquanto a reflexão de Foucault incide sobre *qualquer texto*, força uma aproximação inevitável com a questão da subjetividade. Se Foucault entende a escrita como um espaço de desaparecimento contínuo do sujeito, esta pesquisa quer entender esse momento antes da dissolução do sujeito, o momento em que a própria escritura se torna um modo de consolidação da subjetividade. Daí que a fissura temporal que se abre entre o surgimento de uma ideia e a materialidade da escrita, ilustradas na pequena passagem do diário de Kafka, torna-se um momento instigante para se pensar os modos de subjetivação inerentes ao processo de criação literária.

No entanto, este período pode, por vezes, durar uma vida inteira, ou até mesmo nunca se materializar em uma obra. Esse circuito límbico que antecede a constituição da própria obra é, segundo Roland Barthes, um período “mal estudado, mal definido, mal situado” (BARTHES, 2005, p. 16). É também um período que cobre um amplo leque de estágios: o desejo de escrever, a eclosão de ideias, as anotações, os rascunhos, a infinidade de cadernos, cadernetas, papéis, esboços, estudos variados de personagens, perfis, cenas. Toda uma etapa antecipatória que precede a obra finalizada e que Agamben, ao investigar tanto o estatuto do ato de criação quanto a própria obra acabada, chama de “o antes do livro”, um obscuro “pré-mundo ou submundo de fantasmas” (AGAMBEN, 2018, p. 112). Ou seja, tudo aquilo que os *Diários* de Kafka ilustram de maneira tão emblemática.

Dois ideias distintas, mas que em certa medida são complementares, concorreram para animar a elaboração deste trabalho. Duas ideias de dois filósofos

que pensaram em profundidade a literatura a partir de aspectos imanentes ao próprio ato de escrever.

A primeira ideia vem de Foucault quando este diz que a escrita³ não é uma “exaltação do gesto de escrever” (FOUCAULT, 2015, p. 272). Neste gesto, o sujeito não se enlaça a uma linguagem, consolidando assim a sua posição por sobre o ato de escrever. O sujeito não se torna hiperbólico na experiência da escrita. Para Foucault, a escritura é um lugar no qual o sujeito que escreve encontra a sua desapareição. Durante a experiência da escrita o sujeito desaparece gradualmente. Portanto, nesse sentido, é possível afirmar que a escritura possibilita uma forma de desintegração subjetiva. E com isso a escritura já não se encontra coagida por uma forma da interioridade. Livre da presença de um sujeito, ela se dobra sobre si mesma.

A segunda ideia que se mantém como um móbil para esta dissertação vem de Deleuze. O filósofo se questiona se não é preciso conservar um *mínimo de estratos*, de *formas e funções*, em suma, um *mínimo de sujeito*; para só então se extrair desse mínimo de sujeito⁴ um apanhado de *materiais, afectos e agenciamentos*? (DELEUZE, 2017, p. 63). O que nos interessa aqui é essa ideia de um mínimo de sujeito, esse resíduo irreduzível que se mantém como uma espécie de grau zero de toda potencialidade. Inclusive a potencialidade de uma dissolução do próprio sujeito.

Como conciliar as duas ideias? Pois numa via de mão dupla elas poderiam tanto se apresentar como ideias concordes, quanto antitéticas. De um lado é preciso que haja inicialmente um mínimo de sujeito que exerce a escritura. Só então é possível o desaparecimento gradual desse sujeito no ato mesmo de escrever. Mas será que a escritura poderia de fato alcançar um estado tão assubjetivo assim? Por outro lado, esse mínimo de sujeito irreduzível não se manteria como um rastro em seu próprio

³. Foucault usa o termo “escrita” numa acepção ampla, na qual podemos inferir que o conceito de escritura com o qual trabalhamos certamente está incluso. Usamos os termos “escritura” e “escrita literária” como correlatos, ambos dizem o momento preciso em que o escritor se põe em ato de escrever literatura; a noção de “experiência da escrita”, por sua vez, é mais amplo e envolve um recolhimento de reflexão sobre o próprio ato de escrever. Neste sentido, cartas (Flaubert), diários (Kafka e Thomas Mann) e artigos (Italo Calvino) nos quais ocorrem reflexões sobre o ato de escrever e suas questões congêneres, constituem “experiência de escrita”. Deixamos o termo “escrita” para um uso mais geral. Sobre o conceito de literatura, que possui uma acepção ampla, o seu uso neste trabalho se restringe, na maioria das vezes, a uma concepção de tessitura do texto ficcional. Da mesma forma usamos a noção de literário, sempre restrita ao ficcional.

⁴. A noção de sujeito não é uma questão pacífica na obra de Deleuze. Em *Kafka: por uma literatura menor*, encontramos, por exemplo, a famosa sentença: “Não há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação” (DELEUZE, 2014, p. 38).

desaparecimento? Não se manteria esse mínimo de sujeito como uma potencial resistência no interior de uma escritura que se dobra sobre si mesma?

Foucault diz que em nossa cultura o escritor deixa uma marca que “não é mais do que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 2015, p. 273). Ora, esse mínimo de sujeito não é uma forma singular e dissonante da sua própria ausência? A ideia deleuziana de um mínimo de sujeito inviabiliza a ideia foucaultiana de desaparecimento do sujeito no ato da escritura? Ou o mínimo de sujeito é a condição de possibilidade do próprio desaparecimento desse sujeito? Esta dissertação não tem a pretensão de tentar resolver esse impasse. Antes, ela se alimenta da angústia da própria indecibilidade.

Como já foi sugerido acima, este trabalho se mantém na defesa da tese de que na experiência da escrita literária se consolidam processos de subjetivação. Também já foi dito que o centro do debate será ocupado tanto por filósofos, quanto por escritores. E isso incorre em alguns riscos.

Sabemos que uma divergência radical habita entre as duas classes. Embora a palavra seja a matéria-prima sobre a qual trabalham escritores e filósofos, não se deve esperar uma relação pacífica entre eles. Italo Calvino atesta o clima de sutil belicosidade que paira entre os dois tipos de profissionais do pensamento quando afirma que a “relação entre filosofia e literatura é uma luta” (CALVINO, 2009, p. 181). Talvez essa agonística marcante aconteça porque uma linha demarcatória separa diametralmente o trabalho de filósofos e escritores. Existe um limite tenso que alimenta suspeitas mútuas e que é ao mesmo tempo uma noção muito cara aos filósofos. O compromisso dos escritores com tal noção é um pouco mais elástico. Pode-se mesmo dizer que eles a remodelam de acordo com suas próprias conveniências. Para Calvino, a noção que faz cada parte do litígio ter a plena certeza de avançar na direção de sua conquista é a verdade.

Não avançaremos sobre este terreno. Às vezes os processos de subjetivação requerem de alguma forma um salto para o fictício, como já foi sugerido acima. A oposição entre a ficção e a verdade não fará parte da exposição. Até porque a esfera do fictício será tomada como uma espécie de realidade própria. Não se pode negar que uma forma de idealismo flaubertiano contamina as páginas deste trabalho: “A imagem interessada [...] é para mim tão verdadeira quanto a realidade objetiva das

coisas – e o que a realidade me fornece, depois de certo tempo não se distingue mais para mim dos embelezamentos ou modificações que lhe dou” (FLAUBERT, 2005, p. 213).

A nossa análise evitará incorrer num tipo de abordagem que busca identificar a presença de conteúdos filosóficos na obra de um escritor. Por outro lado, a escolha de cartas e diários também não está isenta de riscos. Para Deleuze/Guattari, as cartas e os diários de Kafka constituem uma “armadilha persistente da subjetividade” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 152). É nesse espaço das cartas e diários que se materializa os riscos concretos de subjetivações. Para Deleuze/Guattari, a escrita ficcional de Kafka é uma contrapartida e um meio de conjuração da periculosidade dos processos de subjetivação.

A nossa escolha em buscar nas cartas e nos diários as ocorrências reflexivas dos escritores sobre seus processos de subjetivação na experiência da escrita deriva da constatação de uma *armadilha persistente da subjetividade* nesse tipo de narrativa.

No primeiro capítulo trata-se de buscar na famosa *Correspondance* de Flaubert, os casos concretos em que os processos de subjetivação ocorrem através da experiência da escrita. Buscamos sempre pautar a discussão numa relação equilibrada entre as constatações do próprio Flaubert e as inflexões complementares e, algumas vezes, antagônicas de Agamben e Deleuze.

No segundo capítulo, a abordagem sofre uma pequena variação. Ao invés de um escritor cercado de vários filósofos, como foi o caso do primeiro capítulo, agora teremos alguns escritores e um teórico que também é escritor. Assim, abordaremos os casos concretos de ocorrência de modos de subjetivação nos diários de Kafka e Thomas Mann, lastreados pela visada de outro escritor que também pensou profundamente o significado do ato mesmo de escrever e sua reverberação nas instâncias subjetivas daquele que escreve: Maurice Blanchot.

O terceiro capítulo busca aprofundar a relação entre a questão da subjetividade e a linguagem. Assim, enfatiza-se neste capítulo a relação entre os meios de expressão na prática da escritura e a posição do sujeito na linguagem. O ponto de partida é o registro em diário do trabalho colaborativo entre Thomas Mann e Adorno no processo de composição do *Doutor Fausto*. Segue-se então a reflexão de Adorno sobre a posição do sujeito diante da linguagem. Por fim, toma-se a reflexão de Italo

Calvino sobre a possibilidade de outra configuração da subjetividade e de literatura sem a inflexão do *self*.

Por fim, apontaremos nas conclusões alguns problemas futuros de investigação. Será que as noções de assubjetivo e dessubjetivação indicam de fato uma dissolução do sujeito? Será que, de fato, é possível uma literatura sem a inferência de um *self*? Será que os questionamentos que giram em torno de noções de noções como assubjetivo e dessubjetivação não são apenas uma incapacidade teórica de formular uma noção de subjetividade não antropocêntrica? Poderia se pensar a literatura como uma forma de *hecceidade*?

Capítulo 1

1. Flaubert: a escritura como modo de subjetivação

1.1 Vida mental e linguagem: dissonâncias

Há algo de escandalosamente voyeurístico na correspondência de Flaubert. O leitor que envereda por aquela infinidade de cartas encontra ali um desnudamento lento e progressivo das instâncias subjetivas do escritor. As cartas mostram a paulatina dissecação que Flaubert faz de si mesmo através do extenuado exercício rotineiro da escritura⁵. A escritura é algo mais do que uma simples atividade, como outras tantas que preenchem a existência. Para Flaubert, escrever é um modo próprio de existir. Ele mesmo se concede a famosa qualificação de *homem-pena*, em carta dirigida à Louise Colet: “Eu sou um homem-pena. Sinto através dela, por causa dela, em relação a ela e muito mais com ela” (FLAUBERT, 2005, p. 56). Essa passagem é bastante ilustrativa do processo de subjetivação inerente na atividade da escritura. O instrumento que possibilita a escritura surge como um dispositivo de instauração⁶ de um modo de existência. Flaubert vive porque escreve. A *Correspondance* se constitui então como esse longo testemunho de uma vida tomada e compreendida apenas pelo propósito da escritura. E é por isso que as cartas se constituem como um *locus* onde Flaubert, ao mesmo tempo em que reflete sobre sua criação literária, vê-se a si mesmo em um contínuo processo de autotransformação através da gestação de cada obra.

Na abertura de seu extenso e caleidoscópico estudo sobre Flaubert, *O idiota da família*, Sartre faz duas inferências preciosas acerca do escritor normando. Num primeiro momento, imerso em uma perspectiva acentuadamente marcada pela

⁵. A famosa *Correspondance* constitui, pela própria extensão, um monumento à parte no conjunto da obra de Flaubert. Na edição de La Pléiade, a *Correspondance* se divide em cinco tomos, cada um passando fácil de mil páginas, alcançando no total mais de sete mil e quinhentas páginas de consulta, sem contar um volume à parte com o índice das cartas. A nossa pesquisa se restringe a uma pequena seleção de cartas na qual se concentra uma parte significativa da poética de Flaubert. Faremos incursões pontuais na *Correspondance* quando assim se fizer necessário.

⁶. Para uma visão mais detalhada de alguns conceitos, termos e noções acionados nessa dissertação, conferir: 1) GUATTARI, Félix. **Da produção de subjetividade**; in PARENTE, André. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: 34, 2011; 2) PELBART, Peter Pál. **O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: n-1, 2016; 3) GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: 34, 2012.

psicanálise⁷, Sartre ressalta o elemento de desvendamento que a *Correspondance* opera nas instâncias subjetivas de Flaubert. Para o filósofo, tanto as primeiras obras quanto a volumosa correspondência do escritor manifestam-se “como a mais estranha confiança”. Contudo, ao mesmo tempo em que ressalta, pelo prisma da estranheza, o tom confidencioso da obra flaubertiana, Sartre também a vê como “a mais facilmente decifrável” (SARTRE, 2013, p. 8). Para ilustrar essa característica insólita da obra de Flaubert, o filósofo se utiliza da figura de um neurótico que, no divã do psicanalista, fala ao sabor do vai e vem de suas sensações e associações. Esse discurso que reitera a sua estranheza através de um fluxo aparentemente caótico, configura dialeticamente a própria decifrabilidade sob o olhar homogeneizador do analista. É a partir desse elemento de uma casualidade pouco casual do discurso neurótico que Sartre busca então na escritura de Flaubert a decifrabilidade de sua obra.

A segunda inferência do filósofo trata de um aspecto revelador da relação de Flaubert com a escritura. Sartre esbarra em um aspecto enigmático manifestado pela *estranha confiança* das cartas. O filósofo se interroga quanto ao que é, ao certo, essa “heterogeneidade radical” entre “vida mental e linguagem” que a obra de Flaubert revela (SARTRE, 2013, p. 26). A resposta sugerida pelo filósofo é que o Flaubert adulto ainda guarda consigo, da infância, uma renitente atitude diante das palavras.

O pequeno Flaubert teve dois tropeços iniciais com a linguagem. Ele sofreu um retardo tanto no aprendizado da fala, quanto no da leitura. Para Sartre, nesse caso as duas situações estavam interligadas: “a dificuldade de aprender a ler vem de um transtorno geral e mais antigo, a dificuldade de falar” (SARTRE, 2013, p. 26). Segundo o filósofo, Flaubert estanca diante da linguagem, como se a ele estivesse vetado

entrar por completo no universo do discurso: fora e dentro, ele vê as palavras às avessas, em sua estranheza sensual, ele considera os lugares-comuns como imperativos impressos na matéria verbal e que cada indivíduo tem por missão reproduzir pelas inflexões de sua voz; ele persiste em pensar que o verbo o corrói e nunca poderá designá-lo totalmente (SARTRE, 2013, p. 26).

O interdito que acomete o pequeno Flaubert diante da linguagem nunca o abandonará por completo. Esse embargo que o mantém nem dentro nem fora da

⁷. Em *O idiota da família*, Sartre faz um uso quase exasperante de aportes teóricos diversos – marxismo, psicanálise, existencialismo – e ainda utiliza exaustivamente recursos metodológicos extraídos da fenomenologia, como a descrição e a redução. Tudo isso confere um aspecto labiríntico e poliédrico à obra, dificultando talvez a sua devida apreciação crítica.

linguagem será um mote constante de reflexões ao longo da sua correspondência. A dissonância entre o pensamento e a materialidade da linguagem será para Flaubert um motivo perturbador que, na maioria das vezes, deixa-o em um lastimável estado de nervos, mesmo quando ele já tinha alcançado aquele estágio de escritor consagrado e experiente. Durante o período de composição de *Bouvard e Pécuchet*, em carta de 9 de agosto de 1879, Flaubert confidencia a Ivan Turguêniev o estado de esgotamento que a obra lhe causava: “Em certos dias, parece-me que sangrei pelo corpo inteiro e que meu desmoronamento é iminente. Depois eu me reergo, sigo apesar de tudo. Eis aí” (FLAUBERT, 2005, p. 247). Emile Zola, que teve aproximação estreita com o processo de criação de Flaubert, realça como a relação dele com as palavras era conturbada e implicava em intensas ressonâncias subjetivas: “Castrava-se, esterilizava-se, acabava por ter medo das palavras, revirando-as de mil maneiras, rejeitando-as quando elas não entravam em sua ideia e em sua página” (ZOLA, 1985, p. 176).

Zola destaca ainda a comoção que o embate de Flaubert com a linguagem podia causar em escritores experientes como o já citado Turguêniev. A teimosia diante das palavras, que Sartre considera um resquício da infância, deixa Flaubert numa zona límbica. Ele olha as palavras materializadas e organizadas na página e ali se detém, solitariamente, quase como uma personagem kafkiana diante de um poder iminente e impalpável.

A *Correspondance* atesta uma exasperação constante do seu autor perante a linguagem. Porém, quem testemunha a atitude de Flaubert no trabalho com as palavras, se espanta com a sua posição aquiescente, destituída de tumulto trágico. É como se todo o tumulto interior e toda exasperação causada pela cisão entre sua subjetividade e o mundo da linguagem se restringisse, enquanto modo de enunciação, ao âmbito das cartas. Assim, o trato delicado de Flaubert com a linguagem, o seu ascetismo diante do caráter inextrincável dos manuscritos, o seu trabalho paciente com as palavras, comovem e causam admiração em Zola e Turguêniev:

Quando se encontrava à mesa, diante de uma página de sua primeira redação, apoiava a cabeça nas mãos e durante longos minutos observava-a, como se a tivesse magnetizado. Largava a pena e não falava mais, permanecia absorvido, perdido, à procura de uma palavra que fugia ou de uma expressão cujo mecanismo lhe escapasse. Turguêniev, que o vira assim, declarava que era comovente. E não se devia perturbá-lo, tinha uma paciência de anjo, ele, de hábito tão pouco paciente. Era muito delicado em

relação à língua, não vociferava, esperava que ela quisesse se mostrar cômoda. Dizia procurar palavras durante meses (ZOLA, 1985, p. 177).

Essa busca pelas palavras é um trabalho extenuante. Quando está diante da linguagem, Flaubert sempre se pergunta se terá forças para continuar. Ele sabe que algo ocorre consigo: “Comigo, passam-se coisas anormais. Meu esgotamento físico deve ter alguma coisa escondida” (FLAUBERT, 2005, p. 236). Sua desconfiança se afirma na direção de um resíduo subjetivo que quer emergir e alcançar a sua expressão na escritura, mas é exatamente essa comunicabilidade que não consegue percutir de forma adequada até a superfície. É um processo protossujeivo, cuja ocorrência fica travada por uma sombra de impotência. Flaubert tateia durante a experiência da escrita e sente a impotência cercando e impedindo o fundo subjetivo de se intensificar em um movimento potencial.

Em carta à George Sand, em cinco e seis de dezembro de 1866, ele diz não se sentir surpreso com o fato de a amiga escritora não compreender as *angústias literárias* dele. Ele próprio não consegue compreendê-las. Flaubert diz que não sabe mais o que fazer para escrever, ele só consegue exprimir a centésima parte de suas ideias, e mesmo assim depois de um longo processo de *tateamentos infinitos*. Ele diz que há momentos em que sente vontade de chorar: “Agora mesmo, já são dois dias inteiros que mexo e remexo um parágrafo sem acabá-lo” (FLAUBERT, 2005, p. 214). Ainda em seus anos de aprendizado como escritor, ele expressa para Louise Colet sua angústia em torno da cisão entre aquilo que lhe ocorre subjetivamente e a concretude da expressão na linguagem literária: “Eu não consigo fazer uma frase, eu mudo de pena a cada minuto, porque eu não exprimo nada do que eu quero dizer” (FLAUBERT, 2005, p. 24). Em julho de 1852, já durante o período em que estava escrevendo *Madame Bovary*, ele relata agora na forma de espanto o mesmo problema para Colet: “Sim, é uma coisa estranha, a pena de um lado e o indivíduo de outro” (FLAUBERT, 2005, p. 72). No começo do ano seguinte, ele volta a escrever para ela: “Todas as palavras agora me parecem passar ao lado do pensamento, e todas as frases, dissonantes” (FLAUBERT, 2005, p. 91).

1.2 Um páthos incomunicável

A interrogação e a conseqüente análise de Sartre sobre a presença em Flaubert de uma heterogeneidade radical entre vida mental e linguagem permite abordar alguns conteúdos da subjetividade em uma relação intrínseca com a escritura. Segundo Sartre, tudo se passa como se, para o *pequeno Gustave*, a palavra se configurasse simultaneamente tanto como uma “determinação de sua subjetividade”, quanto um “poder objetivo” (SARTRE, 2013, p. 22). A posição subjetiva do pequeno Flaubert é muito tênue diante da complexa operação que envolve a dissonância entre suas configurações subjetivas e a materialidade objetiva da linguagem. Sartre assim expressa o enfrentamento do pequeno Flaubert com o mundo da linguagem:

A frase não está dissolvida nele, ela não se apaga diante da *coisa dita* ou do falante que a diz: o menino a compreende sem poder assimilá-la. Como se a operação verbal ocorresse só pela metade. Como se o sentido – corretamente visto –, em vez de fazer-se esquema conceitual e prático, em vez de relacionar-se com outros esquemas da mesma espécie, continuasse aderido ao signo. Como se o próprio signo, em vez de fundir-se à sua imagem interior, reservasse para essa consciência sua materialidade sonora. Como se – no sentido em que falamos de pedras que cantam e torneiras que choram – a linguagem ainda fosse, para o menino, apenas ruídos que falam (SARTRE, 2013, p. 22).

Para Sartre, a relação de Flaubert com o outro será sempre marcada pela dissonância de suas instâncias subjetivas com a materialidade da linguagem. O diálogo como um dispositivo de reciprocidade, que se atualiza através do verbo, não se configura para o menino Flaubert senão como “alternância de monólogos” (SARTRE, 2013, p. 668). Dado que o escritor Flaubert tem na linguagem seu instrumento principal, Sartre considera que a nota dissonante na relação de Flaubert com as palavras e, conseqüentemente, com o outro, na medida em que a palavra dirigida ao outro instaura a reciprocidade; reside na perda, ainda no berço, dos ritos de iniciação de troca afetiva. Com isso, Flaubert será marcado por “uma distância ínfima e intransponível [que] o separará para sempre de seus interlocutores” (SARTRE, 2013, p. 668). Para Sartre, o próprio Flaubert tem consciência de que seu *páthos* é incomunicável.

Ao interrogar na obra de Flaubert a heterogeneidade radical entre vida mental e linguagem, Sartre acaba revelando a incidência de uma fratura nas instâncias subjetivas de Flaubert. O filósofo chama essa fratura de “um impalpável vazio”, que ao acometer o menino Flaubert na sua relação com o outro, acabará incidindo nas

suas emoções, tornando-se o “próprio saber do vivido” (SARTRE, 2013, p. 670). Seja na forma de um *impalpável vazio* ou de uma fratura, o fato é que tal conteúdo se configura como um *páthos* incomunicável que pautará toda a relação do escritor com a experiência da escrita. Flaubert confessa a Louise Colet que por vezes chega à convicção de que a escritura é uma atividade impossível (FLAUBERT, 2005, p. 102).

No entanto, é a experiência da escrita que lhe confere a possibilidade de se lançar na busca por uma superação desse impasse subjetivo. Flaubert quer atravessar, escrevendo, a fissura intransponível aberta entre ele e o mundo. Com um furor incontido, ele procura através da experiência da escrita alguma forma de integração subjetiva. Ele quer comunicar as emoções profundas e violentas de suas instâncias subjetivas. Ao tecer um comentário sobre *Un coeur simple*, em carta de 19 de junho de 1876, ele diz que quer “causar pena, fazer chorar as almas sensíveis” (FLAUBERT, 2005, p. 242). Ao mesmo tempo, as angústias literárias causadas pela impotência em percutir o *páthos* até fazê-lo se configurar de forma adequada na materialidade da página, levam Flaubert a um estado de esgotamento e de solidão profunda. Ele se perde em lembranças da sua infância e devaneia como um velho. A cisão se insinua em sua subjetividade: “Parece-me que atravesso uma solidão sem fim, para ir aonde, não sei. E eu sou ao mesmo tempo o deserto, o viajante e o camelo” (FLAUBERT, 2005, p. 236).

Atravessar uma solidão sem fim, eis o que parece ser o ato de tomar a escrita literária como um modo próprio de existência. Flaubert tem consciência do ônus que tal projeto implica. Desde as suas primeiras manifestações escritas até o momento em que, já um escritor consagrado e trabalhando sobre *Bouvard e Pecuchet*, persiste nele uma dedicação ardorosa e obsessiva ao trabalho imensamente forçoso de arrancar algo da imaginação e materializá-lo na escrita literária.

A *Correspondance* atesta que, desde cedo, escrever sempre foi uma ideia fixa para Flaubert. No entanto, as cartas também confirmam aquela sugestão de Adorno de que “toda expressão é vestígio de sofrimento” (ADORNO, 2006, p. 131). Em carta de 24 de fevereiro de 1839, quando ainda hesitava sobre qual carreira seguir, Flaubert já sente as dificuldades quase intransponíveis que cercam a empreitada literária e toda a dor que está embutida no trabalho da expressão: “Meus pensamentos estão confusos, não consigo fazer nenhum trabalho de imaginação, tudo que produzo é

seco, penoso, forçado, arrancado com dor” (FLAUBERT, 2005, p. 18). Desde sempre, para Flaubert, expressar é sofrer.

Mais uma vez, Zola oferece um comovente e compreensivo testemunho de como podia ser um processo penoso essa busca empreendida por Flaubert, de através da escritura encontrar alguma forma de integração de sua subjetividade:

Um domingo, encontramos-lo sonolento, alquebrado. Na véspera, à tarde, terminara uma página de *Bouvard e Pécuchet*, pela qual se sentia muito contente, e foi jantar na cidade, após tê-la copiado sobre uma folha de grande papel-de-holanda do qual se servia. Quando retornou em torno de meia-noite, em vez de ir se deitar imediatamente, quis se dar o prazer de reler a página. Todavia, ficou muito emocionado, havia-lhe escapado uma repetição, a duas linhas de distância. Ainda que não houvesse calefação em seu gabinete, e fizesse muito frio, obstinou-se em retirar essa repetição. Em seguida, viu outras palavras que o desagradavam, não pôde mudá-las e foi se deitar, desesperado. Na cama, impossível dormir; virava de um lado para o outro, continuava a pensar naquelas palavras endiabradas. Bruscamente, encontrou uma feliz correção, saltou ao chão, reacendeu a vela e retornou em camisão para seu gabinete para escrever a nova frase. Depois, voltou para debaixo das cobertas tremendo de frio. Três vezes saltou e reacendeu a vela, para deslocar uma palavra ou acrescentar uma vírgula. Enfim, não aguentando mais isso, possuído pelo demônio da perfeição, trouxe a página, enrolou o cachecol sobre as orelhas, cobriu-se completamente, e, até o alvorecer, perscrutou sua página, crivando-a de golpes de lápis. Eis como trabalhava. Nós todos temos esses furores; mas ele tinha esses furores do começo ao fim de seus livros (ZOLA, 1995, pp. 176-177).

1.3 Um movimento potencial

Aqui, porém, talvez seja necessário interrogar a ilação de Sartre quanto à questão da incomunicabilidade do *páthos* em Flaubert. A análise de Sartre traz para o primeiro plano o impasse subjetivo enfrentado por Flaubert na sua relação com a experiência da escrita. O *páthos* incomunicável detectado pelo filósofo torna-se um aporte necessário para a compreensão dos fatos de subjetivação presentes na relação de Flaubert com a experiência da escrita. Entretanto, apesar do uso exaustivo de recursos fenomenológicos como, por exemplo, a descrição; a abordagem de Sartre no primeiro volume de seu extenso estudo está fortemente ancorada no conjunto discursivo da psicanálise.

Mas quanto a isso sempre se pode recorrer à objeção de Deleuze acerca de um possível ancoramento na psicanálise como modo único de explicar a relação com a escrita literária: “Não se escreve com as próprias neuroses” (DELEUZE, 2013, p. 14). Assim, precavendo-se contra um excedente de *psicanalização da literatura*, como

aponta Deleuze, é possível reivindicar um descentramento na perspectiva de abordagem do problema da relação com a escritura. Dessa forma, trata-se agora de considerar o que Guattari afirma sobre as questões de produção de subjetividade. Para ele, é possível abordar esse problema a partir de vários sistemas de modelização, desde que se guarde a devida ressalva de que os *princípios de inteligibilidade* desses sistemas “renunciem a qualquer pretensão universalista” (GUATTARI, 2011, p. 179).

Levando em conta essa consideração é possível se perguntar se o *páthos* incomunicável de Flaubert só pode ser explicado na chave psicanalítica, como quer Sartre. Talvez seja possível deslocar o eixo de significação, insistindo menos nos recalques do sujeito, e focar mais na busca por elucidar o que Guattari chama de fatos de subjetivação. Afinal, também é possível se perguntar com David Lapoujade: “Com que direito Édipo pode ser afirmado como universal?” (LAPOUJADE, 2017, p. 25).

A partir daí é possível consolidar a abordagem do *páthos* incomunicável de Flaubert como um impasse subjetivo, cuja peculiaridade se intensifica num movimento diferente. E com essa guinada de compreensão, seria justificável levantar algumas questões. A busca pela exteriorização de um *páthos* incomunicável não é o impulso subjetivo de todo escritor? Não é aí nesse vazio de um movimento potencial que a literatura começa? Não é nesse momento mesmo em que a própria literatura se torna uma questão, como sugere Blanchot?

Aquele que escreve intensifica uma fratura subjetiva que, por princípio, não pode ser comunicada. No entanto, essa fratura necessita, de alguma forma, encontrar o seu modo próprio de expressão. O seu movimento é de tornar-se real, encontrar a sua legitimidade⁸. O problema consiste assim em buscar a instauração de algo que resiste a se expressar, mas cujo movimento potencial é materializar-se na linguagem.

Se essa questão mantém algum grau de plausibilidade, então é possível entender o *páthos* incomunicável, essa fratura subjetiva, como uma potencialidade. Enquanto tal, esse conteúdo se dissolve e torna-se uma irrealidade. Por ser assim em seu começo, apenas um movimento potencial, a fratura tem a intensidade de um

⁸. Sobre esse ponto em que algumas entidades não têm a sua existência garantida e que, por isso, precisam se efetivar em um nível de realidade e, ainda, como esse movimento se articula com o próprio exercício da filosofia; conferir LAPOUJADE, David. 2017b.

vazio. Ela se intensifica como um nada. O *páthos* enquanto conteúdo subjetivo encontra aqui o seu esvaziamento e a sua indeterminação.

Mas como poderia um conteúdo subjetivo que se intensifica como um nada manter uma relação inerente com a linguagem? Blanchot esboça uma hipótese para essa questão. Para ele, talvez a negação seja intrínseca à linguagem: “No ponto de partida, eu não falo para dizer algo; é um nada que pede para falar” (BLANCHOT, 2011, p. 333). Por isso que para Blanchot a linguagem só pode começar verdadeiramente nesse vazio, onde não há “nenhuma plenitude, nenhuma certeza”. Ele entende que “para quem se expressa falta algo essencial” (BLANCHOT, 2011, p. 333). Ora, mas se esse *nada pede para falar*, se esse vazio e essa negação se anunciam na própria condição da linguagem, então eles se configuram como movimentos potenciais. Portanto, poderíamos entender que a falta, o vazio, a fratura, o *páthos* incomunicável são formas de enunciação de um mesmo conteúdo subjetivo: o movimento potencial que quer afluir na materialidade da escritura.

É possível dizer agora que aquele que escreve, traz consigo essa marca impalpável de um movimento potencial, de uma potencialidade que o lança rumo à uma concretude da expressão. A materialidade desse conteúdo, no entanto, está submetida a uma condição contingencial. Na medida em que se configura antes como uma potencialidade, a expressão pode, claro, alcançar o seu ato na página escrita. Mas também ocorre que enquanto movimento potencial a expressão pode nunca percutir em nenhum suporte. Nesse sentido, uma velha lição aristotélica adverte que toda potência encontra a sua contraposição numa impotência: “Impotência ou impotente é privação contrária a essa potência. Portanto, para a mesma coisa e segundo a mesma relação toda potência se contrapõe a uma impotência” (ARISTÓTELES, 2002, p. 397).

Giorgio Agamben, ao interrogar o ato de criação, retoma esta lição aristotélica e a repõe da seguinte forma: “Toda potência humana é, cooriginariamente, impotência; todo poder-ser ou poder-fazer está no homem constitutivamente em relação com a própria privação” (AGAMBEN, 2018, p. 65).

1.4 Agamben/Deleuze: o ato de criação e a ideia de resistência

Agamben tem a compreensão de que a filosofia, em seu cerne, se afirma como “uma firme reivindicação da potência”; e, na medida em que se engendra, ela se constitui como “construção de uma experiência do possível como tal” (AGAMBEN, 2015a, p. 20). É nessa perspectiva que a potência se constitui como tema frequente das reflexões do filósofo italiano.

Agamben não escamoteia um sintoma da produção filosófica recente, aquela que vem da segunda metade do século vinte, permanecendo hegemonicamente ativa ainda nos nossos dias. Nessa filosofia continental europeia se estabelece um dispositivo recorrente através do qual o pensamento se exerce de forma oblíqua sobre os assuntos filosóficos. Os pensadores dessa estirpe fazem o exercício de sua reflexão sobre um tema já comentado por seus antecessores⁹.

É nessa perspectiva que Agamben faz as suas incursões sobre o problema da potência. Ao abordar tanto essa noção, quanto aquela com a qual a potência mantém um vínculo indiscernível – a impotência – o filósofo italiano parte sempre da definição que Aristóteles oferece da *adynamia*: ““Impotência” não significa aqui somente ausência de potência, não poder fazer, mas também e sobretudo “poder não fazer”, poder não exercer a própria potência” (AGAMBEN, 2015b, p. 72).

Embora esse comentário sobre a definição aristotélica da impotência esteja no âmbito de um registro sobre o poder, o seu alcance, entretanto, pode se estender para outros domínios, como por exemplo, a relação específica entre potência, subjetividade e experiência da escrita.

O próprio Agamben não se furtou a fazer ele mesmo essa inferência. Em outra de suas incursões particulares em torno do problema da potência, Agamben amarra potência e escritura em uma mesma questão. Fazendo de Bartleby, o icônico personagem de Herman Melville, um móbil para uma investigação sobre o problema

⁹ . Agamben elege como princípio metodológico de suas investigações a procura por um elemento filosófico que possua uma potencial capacidade de desenvolvimento. Um elemento que ficou silenciado, intencionalmente ou não, numa obra artística, filosófica ou científica. O intento de Agamben é chegar a “um ponto em que não é possível distinguir o que é nosso e o que pertence ao autor que estamos lendo. Alcançar essa zona impessoal de indiferença, na qual desaparecem cada nome próprio, cada direito autoral e cada pretensão de originalidade é algo que me enche de alegria” (AGAMBEN, 2018, p. 60). Conferir também: AGAMBEN (2019). Esta obra, *Signatura rerum*, sintetiza algumas linhas do método de pensamento do filósofo italiano.

da contingência, o filósofo se pergunta: “Quem move a mão do escriba para fazê-lo passar ao ato da escritura? De acordo com quais leis acontece o trânsito do possível ao real? E se há algo como uma possibilidade ou potência, o que dentro ou fora dela, a dispõe à existência?” (AGAMBEN, 2015, p. 19).

A última pergunta revela um dos móveis obsedantes do trabalho reflexivo de Agamben. O que dentro ou fora da potência a disponibiliza ao próprio ato é o ponto de inflexão de quase todas as demais questões sugeridas pelo pensamento agambiano. Por isso, a última pergunta se relaciona de maneira intrínseca com as duas primeiras. E são essas que se articulam diretamente com o problema da criação artística¹⁰. Nesse sentido, talvez seja possível perguntar se não há no conjunto dessas perguntas um caminho a ser seguido.

Como é possível o ato da escrita? Há uma estrutura subjetiva que sustente e legitime o ato de criação na escrita? Haveria, de fato, uma causa ou um móbil, secretos que fossem, a condicionar o ato da escrita? Se há uma potência inerente ao próprio ato de criação, então não haveria também aí, em um modo próprio de intensidade, uma impotência? E se é possível perguntar pelo o que na potência a dispõe à existência, então também é possível levantar uma questão decorrente. O que na potência torna inviável a sua configuração enquanto existente?

Em *O fogo e o relato*, Agamben reflete sobre os possíveis pontos de intersecção entre a arte enquanto ato poético e o processo de elaboração da escritura. Em um dos ensaios - *O que é o ato de criação?* - ele enfrenta o problema da relação entre ato de criação, potência e impotência.

Agamben toma como ponto de partida de sua reflexão uma conferência que Deleuze proferiu em Paris, em março de 1987, na qual o filósofo francês define o ato de criação como um ato de resistência. Para Deleuze, “há uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência” (DELEUZE, 2016, p. 341). A criação na arte é, sobretudo, uma atividade de resistência à morte: “Apenas o ato de resistência resiste à morte, quer sob a forma de uma obra de arte, quer sob a forma de uma luta

¹⁰ . Embora o termo “criação” tenha um uso largamente difundido quando relacionado às práticas artísticas, Agamben, no entanto, diz que sente um certo desconforto em repetir esse uso conceitual. Mesmo que o faça por comodidade, o filósofo italiano diz que preferiria que o termo “criação” fosse entendido sempre como um *ato poético*, “no simples sentido de *poiein*, “produzir”” (AGAMBEN, 2018, p. 61).

dos homens” (DELEUZE, 2016, p. 342). Mas além disso, para Deleuze, o ato poético também é uma resistência aos paradigmas hegemônicos através dos quais se exerce o poder nas ditas sociedades de controle.

No entanto, na interpretação do filósofo italiano, “Deleuze não define o que significa “resistir” e parece dar ao termo o significado corriqueiro de oposição a uma força ou a uma ameaça externa” (AGAMBEN, 2018, p. 59). Assim, insatisfeito com o fato de Deleuze não apresentar uma definição para o termo “resistir” na referida palestra, Agamben busca em outro sítio, senão uma definição para a noção de resistência intrínseca ao ato poético, pelo menos um acréscimo que ajude na compreensão do problema. É dessa maneira que Agamben esbarra em uma especificação que Deleuze faz no *Abecedário*¹¹.

Neste conjunto de entrevistas, ao discorrer sobre o termo “resistência”, Deleuze estabelece novamente uma relação entre criar e resistir. Partindo de um testemunho de Primo Levi, no qual o escritor italiano diz que depois de sua libertação do campo de extermínio passou a ser dominado por uma vergonha de ser homem, Deleuze então afirma que:

[...] na base da arte, há essa ideia ou esse sentimento muito vivo, uma certa vergonha de ser homem que faz com que a arte consista em liberar a vida que o homem aprisionou. O homem não para de aprisionar a vida, de matar a vida. A vergonha de ser homem... O artista é quem libera uma vida potente, uma vida mais do que pessoal. Não é a vida dele (DELEUZE, 2019, p. 91).

Há, nessa passagem do *Abecedário*, uma acentuada inflexão moral que conecta a liberação de potência com o ato de resistir. Deleuze considera que essa *certa vergonha de ser homem*, da qual fala Primo Levi, é um dos principais motivos não só da arte, mas também do pensamento. Caberia, então, ao artista a responsabilidade de liberar uma vida potente. Uma vida que em seu devir se intensifique como algo mais do que a vida própria do artista. Essa vida potente que se afirma sobre a vida fática é, ao mesmo tempo, um modo de expressão desse *sentimento muito vivo*, dessa vergonha que um dia afligiu Primo Levi e que Deleuze

¹¹ . *Abécédaire de Gilles Deleuze*: programa de televisão produzido por Pierre-André Boutang entre 1988 e 1989, exibido na França em 1996. O vídeo com a entrevista completa de Deleuze para Claire Parnet, não se encontrava mais disponível na internet no momento em realizei a pesquisa. No entanto, havia uma transcrição integral do vídeo. Disponível em <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>. Acessado em 13 de fevereiro de 2019.

apõe como uma condicionante da arte. Assim, a arte, no momento mesmo em que se constitui enquanto ato poético, é responsável por uma liberação de potência. Segundo Deleuze, é por isso que em seu modo próprio de existência, a arte já é em si um ato de resistir.

Mas qual o alcance e a concretude dessa noção de resistência que Deleuze coloca como um aposto inerente ao ato de criação? Esse ato de resistência próprio da arte se estabelece na medida em que ela possibilita um modo de expressão para aqueles que são destituídos de uma linguagem adequada para expressar suas reivindicações. É nesse sentido, por exemplo, que Lapoujade pergunta pertinentemente pelo o que podem pretender aqueles que não conseguem falar em sua própria língua. Como conferir expressão para o analfabeto, o gago, o idiota? “Qual existência para o pensamento que não dispõe de nenhum meio de expressão preexistente para se dizer, se escrever ou se figurar?” (LAPOUJADE, 2017a, p. 27).

Desse modo, no caso específico da arte pautada pela escritura, escreve-se para conferir expressão a um outro. No *Abecedário*, Deleuze diz que é por isso que sempre escrevemos pelos animais, porque a eles não é facultado o poder de escrever. Esse é um caso no qual a arte se constitui como resistência.

Mas é em *Kafka: por uma literatura menor*, que Deleuze/Guattari esclarecem melhor, ainda que de forma oblíqua, a noção de resistência através da relação entre a linguagem, o político e o coletivo. A noção de literatura menor evidencia a inflexão moral e o conteúdo político que revestem a experiência da escrita literária. Embora a ideia de resistência não seja diretamente acionada na obra, fica patente que o seu teor subjaz ao desenvolvimento da reflexão em torno do modo como se constitui a literatura menor.

Sempre buscando a concretude na maneira de abordar o problema da expressão, Deleuze/Guattari listam as características que constituem a noção de literatura menor. A primeira característica define a literatura menor como o uso que “uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35). Para os judeus de Praga, feito Kafka, escrever em alemão é um ato atravessado por um estranho sentimento de pertença e não-pertença, tanto com a territorialidade alemã, quanto com a territorialidade tcheca. É exatamente por abrir essa zona fronteira tènue para a subjetividade judaica de Praga que a língua alemã praticada nesta cidade

se torna, na época de Kafka, “uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36). De acordo com a interpretação dos dois filósofos franceses, a situação de Kafka é uma enalacrada, pois ele estaria condenado a uma impossibilidade de não escrever. O ato compulsório de escrever, no caso de Kafka, deve-se ao fato de a literatura ser o território pelo qual se anuncia uma ainda débil consciência nacional para a subjetividade coletiva dos judeus de Praga.

A segunda característica das literaturas menores enfatiza ainda mais o teor político de que a arte se reveste através da resistência. Para Deleuze e Guattari, tudo nas literaturas menores é político. Dado que estas possuem um espaço muito mais reduzido do que, por exemplo, as chamadas *grandes literaturas*, cada caso individual narrado alcança imediatamente um teor político:

O caso individual torna-se, então, tanto mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, quanto toda uma outra história se agite nela. É nesse sentido que o triângulo familiar conecta-se aos outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, que determinam os valores deles” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36).

Para Deleuze/Guattari o campo político contamina qualquer enunciado nas literaturas menores. É por isso que a sua terceira característica faz “tudo tomar um valor coletivo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37). Como as condições de enunciação individuada são rarefeitas, toda enunciação alcança um estatuto coletivo. A enunciação de um escritor sozinho já é uma ação comum de um povo, mesmo que este escritor seja um desagregado: “se um escritor está à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39).

Para Deleuze/Guattari, mesmo que um escritor pertença pelo nascimento a um país de grande literatura, ainda assim ele deve escrever em sua própria língua “como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uzbeque escreve em russo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39). Podemos ver, dessa forma, que para os dois filósofos um imperativo condiciona o ato mesmo de escrever. Um escritor está sempre sujeito aos processos intensivos de desterritorialização e reterritorialização dentro da língua na qual opera. E é por isso, concluem os filósofos, que um escritor deve

“[e]screver como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39).

1.5 Agamben/Deleuze: uma divergência

Voltando ao ponto de convergência entre resistência e ato de criação, Agamben considera que para a devida compreensibilidade desta conexão, o ato de resistência deve ser interno à criação. Mas aqui, nesse ponto particular, é possível defender uma linha de interpretação divergente daquela assinada por Agamben. A ideia de resistência, em sua conexão com o ato de criação, parece se anunciar no pensamento de Deleuze muito mais na forma de um excedente. O ato de resistir é essa intensidade proporcionada pela liberação de uma potência de vida. Uma outra vida se intensifica e é através dela que a ideia de resistência se concretiza. Porém, não há na formulação deleuziana, a defesa de uma outra vida verdadeira ausente por trás do mundo. A ideia de uma vida *mais do que pessoal*, na qual o artista constitui o ato de resistência através da arte, não carrega conotações metafísicas.

No verbete “Animal”, que abre o *Abecedário*, Deleuze deixa essa ideia mais evidente. Para ele, no momento mesmo em que se escreve, abandona-se a história privada. Aquele que escreve é lançado numa instância para além de sua vida particular: “Escrever não é assunto privado de alguém. É se lançar, realmente, em uma história universal” (DELEUZE, 2019, p. 6).

No imbricamento entre literatura e vida, Deleuze quer evitar que através da imposição de uma forma, a matéria vivida seja o assunto principal da escrita literária. Há sempre algo de informe e inacabado na escrita literária: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 2013, p. 11). A extrapolação da matéria vivida pelo ato de escrever é um ritornelo que acompanha os últimos escritos de Deleuze, aqueles que tem a literatura e o problema do escrever como tema. Para ele, “[e]screver não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas” (DELEUZE, 2013, p. 12). Escrever é sempre em função do que está por vir, nunca em função daquilo que é ou do que já foi. Pois aquilo que está por vir ainda se encontra destituído de linguagem. Em *Conversações*, Deleuze afirma

explicitamente: “Escreve-se em função de um povo por vir e que ainda não tem linguagem. Criar não é comunicar mas resistir” (DELEUZE, 2017, p. 183).

Voltando ao *Abecedário*, Deleuze antecipa-se a uma possível acusação de que tudo isso não passa de *coisas abstratas*. Ele enfatiza então, como, no caso concreto da literatura, a arte libera uma potência de vida e ao mesmo tempo afirma-se como um ato de resistir:

O que é um grande personagem de romance? Um grande personagem de romance não é tirado da realidade e exagerado. Charlus não é Montesquieu. Não é Montesquieu exagerado pela imaginação genial de Proust. São potências de vida fantásticas. Por pior que a coisa fique, um personagem de romance integrou em si... É uma espécie de gigante, uma exageração da vida. Não é uma exageração da arte. A arte é produção dessas exagerações. Só a sua existência já é uma resistência (DELEUZE 2019 p. 91).

Agamben, porém, não parece levar em conta alguns desses elementos demarcados por Deleuze no *Abecedário*. A análise de Deleuze imprime uma inflexão moral ao circuito interno entre o ato de criação, a liberação de uma potência e a capacidade de resistência da arte. Deleuze mostra que a resistência se intensifica como um aposto moral, pois ela se consoma na medida em que a arte confere um modo de expressão para todo aquele cuja voz foi suprimida. A essa incapacidade dos impotentes de linguagem de exercer reivindicações, a arte opõe, portanto, uma liberação de potência e uma capacidade de resistir. E é através dessa espécie de linha de fuga que a arte libera territórios de expressão.

A análise de Deleuze mostrando esses aspectos reivindicatórios na conexão ato de criação-potência-resistência, assume um relevo incontornável para os âmbitos de nossa pesquisa, principalmente, no caso estrito da escrita literária. E aqui a nossa posição é concorde, por exemplo, com a de Lapoujade. Talvez haja no fundo de toda expressão um resíduo de uma questão mais ampla: aquela que envolve a existência de povos e de povoamentos. Lapoujade afirma: “Toda reivindicação se torna a reivindicação de uma multiplicidade ou de um povo” (LAPOUJADE, 2017a, p. 28). Assim, a reivindicação enquanto um modo de expressão só é possível na medida em que esteja lastreada em um processo prévio de reapropriação subjetiva. Seja na forma específica de uma reivindicação ou em qualquer modo em que se assume, a expressão precisa antes passar por uma reconversão das subjetividades implicadas

no processo. A escritura é para nós um dispositivo privilegiado para verificar a ocorrência desses modos intensivos de subjetivação.

Daí a nossa insistência em seguir esse veio aberto na reflexão deleuziana e que, no contexto da discussão que Agamben trava sobre o ato poético a partir da entrevista mencionada, permanece inexplorado pelo filósofo italiano. Para ele importa muito mais abrir outro filão que considera não percorrido na análise de Deleuze. E aqui vale ressaltar que as explorações especulativas são marcadas na maioria das vezes pelos interesses e preferências filosóficas do pensador em questão. No caso, o interesse especulativo de Agamben se concentra nos aspectos ontológicos da questão. Esse é um acento importante que demarcará os caminhos exploratórios dos dois filósofos nessa discussão.

Para Agamben, o circuito interno de potência, criação e resistência só se elucida através da intensificação de um elemento sedimentado no matiz da própria potência: a impotência. E este é um outro passo importante da nossa pesquisa, pois a análise agambiana da impotência tornará mais elucidativa a abordagem da noção de *impuissance* em Flaubert.

Já ressaltamos a importância que o conceito de potência adquire no pensamento de Agamben. E de como, nesse filósofo, a reflexão sobre a potência se exerce através do expediente do comentário sobre uma antiga questão aristotélica. Vimos também como essa reflexão, cujo propósito declarado é abdicar de toda pretensão de originalidade, ainda assim guarda um profundo acento autoral em relação ao comentário de origem¹². Segundo Pelbart, é através de uma noção muito peculiar de potência, que se desdobra por sua vez em *potência-de-não*, que Agamben “se distingue de filósofos contemporâneos que o inspiram” (PELBART, 2016, p. 406).

Retomamos, portanto, o fio da noção de impotência em Agamben, para em seguida amarrá-lo ao problema da *impuissance* em Flaubert. Esse aporte de uma compreensão filosófica do problema da impotência tornará mais elucidativo o intrincado processo de subjetivação que a experiência da escrita impõe à Flaubert. Queremos acionar a *impuissance* flaubertiana enquanto conceito até forçá-la a

¹². Embora trate especificamente dos vários procedimentos de apropriação da filosofia alheia presentes no pensamento de Deleuze, o texto **Da polinização em filosofia** (PELBART, 2016), também aborda e questiona de forma oblíqua os problemas mais gerais da autoria, da suposta propriedade privada em filosofia, das influências e dos modos de reprodução transversal.

percutir algumas ressonâncias silenciadas no modo como a subjetivação se configura na experiência da escrita.

Já descrevemos anteriormente o *páthos* flaubertiano como um movimento potencial cujo intento era alcançar a plena materialidade na escritura. Mas vimos também que havia nesse mesmo *páthos* um resíduo subjetivo resistente à expressão. O que é exatamente esse resíduo? O que é esse elemento cuja característica é uma pura inoperância residindo no interior do próprio *páthos*? O que essa é essa força de contração contrária ao movimento potencial do *páthos*?

Um caminho possível para encontrar algumas respostas plausíveis para estas questões pode estar na explicação que Agamben oferece para a relação intrínseca entre potência e impotência, em seu já citado *O que é o ato de criação?*

Sempre seguindo detidamente a trilha textual traçada por Aristóteles para o problema da potência, Agamben repõe a questão do ato de criação. Para ele, Aristóteles abre uma possibilidade de explicação do ato de criação ao assinalar um vínculo estreito entre ato e potência. Vínculo esse que é marcado simultaneamente por conexão e oposição.

Na interpretação de Agamben, a doutrina aristotélica de potência e ato sofre uma redução drástica no seu alcance. Agamben executa uma torção hermenêutica ao restringir o alcance da potência e do ato ao exercício das artes em geral (*technai*). Para defender a atuação da doutrina de ato e potência nos âmbitos específicos das *technai*, Agamben se utiliza dos exemplos dados por Aristóteles para mostrar a passagem da potência ao ato: o arquiteto, o tocador de cítara, o escultor, o gramático ou, por fim, todo aquele que já tem a posse de um saber ou uma técnica:

Ou seja, a potência sobre a qual Aristóteles fala no livro IX da *Metafísica* e no livro II do *De anima* não é a potência genérica, segundo a qual dizemos que uma criança pode tornar-se arquiteto ou escultor, mas a que compete a quem já domina a arte ou o saber correspondente. Aristóteles chama essa potência de *hexis*, derivado de *echo*, “ter”: o hábito, isto é, a posse de uma capacidade ou habilidade (AGAMBEN, 2018, p. 63).

A potência a qual Aristóteles se refere nas obras citadas tem um sentido muito restrito, segundo a interpretação de Agamben. A potência se restringe à capacidade prévia que alguém possui para fazer uma determinada atividade. Para que a potência possa se efetivar é necessário que a habilidade e a capacidade – o hábito, a *hexis* –

estejam já plenamente consolidadas no agente. Portanto, para o pleno exercício da potência é preciso a posse preliminar de um saber ou de uma técnica correspondente.

O agente que tem a posse de tal potência poderá ou não a colocar em ato. Para Agamben, a tese genial de Aristóteles é que a potência “é definida essencialmente pela possibilidade do seu não exercício” (AGAMBEN, 2018, p. 63). A potência pode ser definida como uma *suspensão do ato* correspondente. É nesse sentido que, por exemplo, Flaubert só é potente na medida em que, enquanto escritor, pode também não escrever.

Essa possibilidade de uma *suspensão do ato* como algo inerente à potência, traz para o âmbito desta uma condição privativa. Todo poder fazer algo está intrinsicamente ligado a uma capacidade que pode ser exercida ou não. Essa condição privativa no âmago da potência é o que a faz correlacionar-se com a impotência. Agamben arremata o raciocínio: “Toda potência humana é, cooriginariamente, impotência; todo poder-ser ou poder-fazer está no homem constitutivamente em relação com a própria privação” (AGAMBEN, 2018, p. 65).

Com esta determinação, Agamben pode agora cumprir um dos seus intentos no texto, que é o de questionar radicalmente a representação comum do ato de criação, na qual este é visto apenas como uma simples passagem da potência ao ato: “O artista não é quem possui uma potência de criar que, a certa altura, não se sabe nem como nem por quê, ele decide realizar e passar ao ato” (AGAMBEN, 2018, p. 66). Para o filósofo italiano, a questão agora não é saber como se consolida uma potência de criar; mas como no ato de criação se realiza, por exemplo, uma potência de não escrever.

A partir deste ponto, Agamben reposiciona a relação estabelecida por Deleuze entre criação e resistência. Como vimos anteriormente, Agamben mobiliza a sua reflexão em torno do ato de criação a partir de uma discordância com Deleuze. Para o filósofo francês, cada ato de criação é ao mesmo tempo um ato de resistência. Porém, segundo Agamben, Deleuze não oferece uma verdadeira definição da noção de resistência nem na conferência *O que é o ato de criação?*, nem tampouco no *Abecedário*.

No entanto, vimos também que Agamben descarta a recorrência a outros lugares da obra de Deleuze, nos quais se poderia ampliar e enriquecer a compreensão

da noção de resistência, inclusive com um acentuado teor político de que essa noção poderia se revestir, se fosse feito o confronto crítico com outras instâncias do pensamento deleuziano. Talvez o motivo de Agamben descartar tão prontamente esse confronto crítico esteja no fato de que a inflexão política que a ideia de resistência injeta na arte, defendida por Deleuze, entra em choque com a tese apresentada pelo próprio Agamben para a relação inerente entre o ato de criação e a ideia de resistência.

A tese de Agamben diz o seguinte: “Há, em cada ato de criação, algo que resiste e se opõe à expressão” (AGAMBEN, 2018, p. 66). Com esta tese, a ideia de resistência está prontamente associada com a noção de impotência. A impotência se consolida como uma resistência no interior da potência. Pois é a impotência que vai agora responder pela capacidade privativa inerente à própria potência:

Esse poder que retém e detém a potência no seu movimento em direção ao ato é a impotência, a potência-de-não. A potência é, portanto, um ser ambíguo, que não só pode tanto uma coisa quanto o seu contrário, mas também contém em si uma resistência íntima e irreduzível (AGAMBEN, 2018, p. 66).

Não resta dúvida de que Agamben repete o procedimento deleuziano de manter a ideia de resistência inerente à própria potência. Mas a tese agambiana de que a impotência é o elemento que resiste e se opõe à expressão é quase uma torção interpretativa da ideia deleuziana de resistência. Agamben desconsidera o matiz político que Deleuze imprimiu à resistência, mantendo esta noção restrita a um nicho mais caracteristicamente ontológico. Esse é um acento diferencial entre as duas interpretações. Agamben mantém da ideia deleuziana de resistência apenas o seu aspecto formal, aplicando posteriormente o conteúdo específico da impotência. Um conteúdo que possui a capacidade de reter e deter o movimento da potência ao ato.

Na interpretação agambiana, portanto, o ato de criação torna-se um campo onde duas forças atuam numa tensão mútua: a potência e a impotência. Esta última impondo sobre a primeira uma força de resistência. O domínio de um agente sobre a potência passa exclusivamente pela via de acesso aberta pela impotência. Agamben conclui: “justamente por isso – não se tem de fato domínio sobre a potência” (AGAMBEN, 2018, pp. 66-67). Para o escritor, o poeta ou o artista em geral, isto significa: “estar à mercê da própria impotência” (AGAMBEN, 2018, p. 67).

A interpretação de Agamben das relações intrínsecas entre potência e impotência joga o ato de criação numa nova perspectiva. No exato momento em que ocorre um ato de criação, a passagem da potência ao ato só pode acontecer porque neste ato já habita a própria impotência. Agamben recorre à figura do pianista Glenn Gould para ilustrar a sua doutrina. Ele diz que “Glenn Gould é o único que pode *não* não tocar e, direcionando sua potência não só ao ato mas à sua própria impotência, toca, por assim dizer, com sua potência de não tocar” (AGAMBEN, 2018, p. 67).

Se trocarmos o exemplo do pianista canadense pela figura de Flaubert (ou Kafka, de acordo com a preferência), podemos dizer que a este escritor é vetado não escrever. E que no ato mesmo de escrever se intensifica não só a potência, mas também a sua própria impotência. No momento em que escreve, Flaubert carrega consigo a sua *impuissance*. Ou seja, ele escreve com a sua potência de não escrever. Pelo prisma agambiano, o que confere a maestria de Flaubert é que no ato de criação literária não é a potência de escrever que se *conserva e exercita*, mas a de não escrever, a *impuissance*.

Dessa forma, a interpretação de Agamben da noção de impotência fornece uma via de acesso para uma possível elucidação da *impuissance*, essa noção um tanto obscura e cara à Flaubert. Por diversas vezes ele aciona a *impuissance* como forma de explicar o impasse subjetivo que a produção da escrita literária, por vezes, lhe impõe.

1.6 Flaubert: trabalho, escritura e *impuissance*

Não parece controverso dizer que Flaubert encarna para a literatura aquele saber instituído por Aristóteles de que é “manifestamente impossível que alguém seja construtor sem que jamais tenha construído nada ou que seja citarista sem jamais ter tocado a cítara” (ARISTÓTELES, 2002, p. 419). De fato, quem aprende a escrever, aprende a escrever justamente escrevendo. Talvez seja por isso que Flaubert deposita forte confiança no cultivo da capacidade de escrever.

Flaubert toma parte na batalha que alguns escritores travam, de meados do século dezenove até começo do século vinte¹³, contra a opinião comum, muito bem descrita por Paul Valéry, de que um escritor é feito apenas de *uma caneta, um caderno e algum dom natural* (VALÉRY, 2018, p. 11). Os modos de ação da literatura, seus mecanismos internos intrincados, o grau variado de apresentação de suas formas exige agora do escritor um desenvolvimento e cultivo de sua capacidade criativa em um nível muito mais intenso e complexo. Valéry expressa da seguinte forma a intrincada operação envolvida no trabalho do escritor: “Nossa mão, quando escreve, normalmente não nos dá a perceber a impressionante complicação de seu mecanismo e das forças distintas que reúne em sua ação” (VALÉRY, 2018, p. 11). Portanto, a matéria que compõe o escritor é mais densa do que faz supor a simples combinação de caneta, caderno e dom natural.

Flaubert está convencido, por exemplo, de que não possui algo assim como um *dom natural*: “Falta-me, enormemente, [...] algo inato” (FLAUBERT, 2005, p. 27). Para ele, o *trabalho de imaginação* é sempre penoso, forçado e arrancado com muita dor. Ao longo das cartas é constante a queixa de que a sua faculdade da imaginação está sempre prestes a se extinguir. Somente do trabalho sobre a forma poderá advir algum resultado aceitável. Por isso ele sentencia para um amigo: “Trabalhe, trabalhe, escreva, escreva o quanto você puder” (FLAUBERT, 2005, p. 22). Flaubert manifesta, assim, uma clara consciência de que a conquista do estilo depende de um “trabalho atroz” e de uma “obstinação fanática e devota” (FLAUBERT, 2005, p. 27).

Essa obsessão fanática de Flaubert pela forma se constitui, em um nível teórico, como um problema de justificação para a literatura. Segundo Barthes, nesse período a escritura está à procura de álibis para si mesma. Por isso que o trabalho material sobre a escritura adquire agora o estatuto de um valor fundamental. Segundo Barthes, escritores como Flaubert, Valéry e André Gide assumem a posição de que a escritura só poderá ser salva “graças ao trabalho que terá custado” (BARTHES, 2004, p. 54). O crítico francês explana:

Começa então a elaborar-se uma imagística do escritor-artesão que se encerra num lugar lendário, como um operário que trabalha em casa, e desbasta, talha, dá polimento e incrusta a sua forma, exatamente como um lapidário extrai a arte da matéria, passando nesse trabalho horas regulares de solidão e de esforço: escritores como Gautier [...], Flaubert [...], Valéry [...],

¹³ . Sobre a transformação da imagística em torno da figura do escritor, da mudança de concepção de seu trabalho e sobre o problema da justificação da literatura; conferir BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**.

ou Gide [...], formam uma espécie de confraria de artesãos das Letras francesas, onde o labor da forma constitui o sinal e a propriedade de uma corporação (BARTHES, 2004, p. 54).

Para Barthes, Flaubert é o fundador dessa espécie de escritura artesanal que se legitima através do valor trabalho nela implicado. É uma escrita que passa a ser também normativa. Pois ela é acompanhada de um *código do trabalho literário*.

Neste código está contido o que o teórico francês chama de *as regras técnicas de um páthos*. Este código carrega tanto um saber sobre o trabalho da escrita literária, quanto um sentimento de melancolia pela constatação da natureza do seu artifício: “a arte flaubertiana avança apontando a sua máscara com o dedo” (BARTHES, 2004, p. 56).

Para Barthes, Flaubert é o grande responsável pela elaboração de uma técnica literária sofisticada que em última instância funciona como signo do artifício de sua arte. Nessa perspectiva, o escritor normando “elabora um ritmo escrito, criador de uma espécie de encantação que, longe das normas da eloquência falada, toca um sexto sentido, puramente literário, interior aos produtores e aos consumidores da Literatura” (BARTHES, 2004, p. 55). A arte de Flaubert se apresenta revelando os artifícios da sua técnica de composição. Essa revelação pública dos artifícios da linguagem literária impõe ao escritor a dura exigência de uma responsabilidade pela forma: “O escritor dá à sociedade uma arte declarada, visível para todos em suas normas, e em troca a sociedade pode aceitar o escritor” (BARTHES, 2004, p. 55). A responsabilidade da forma é a moeda de troca pelo reconhecimento.

Mas essa responsabilidade pela forma também implica um custo alto. Barthes já ressaltou o exílio forçado que o escritor se impõe, ao afastar-se da vida social, recolhendo-se num *lugar lendário*. Ali, o escritor dedica horas intermináveis ao trabalho material da escritura, desbastando a forma como um operário ou artesão desbasta a matéria do seu ofício. Esse aspecto manufactureiro do trabalho sobre a escrita literária se evidencia em algumas metáforas usadas por Flaubert quando se refere à sua atividade profissional. Em carta de 15 de janeiro de 1853, comentando a elaboração de *Madame Bovary*, ele diz:

Meu santo romance me dá suores frios. Em cinco meses, desde o fim de agosto, sabe quanto escrevi? Sessenta e cinco páginas! [...] Reli tudo isso anteontem, e fiquei assustado ao ver como é pouco e quanto me custou (para não falar do mal). Cada parágrafo é bom em si, e há páginas, tenho certeza,

perfeitas. Mas justamente por causa disso *é que não anda*. É uma série de parágrafos modelados, paralisados, e que não andam juntos uns com os outros. Vai ser necessário desparafusá-los, soltar os encaixes, como se faz com os mastros do navio quando se quer que as velas recebam mais vento. Eu me esgoto para realizar um ideal talvez absurdo em si (FLAUBERT, 2005, p. 90).

O desbastar contínuo da forma que se revela na arte da escritura é um trabalho de carpintaria intrincada. É preciso *desparafusar* os parágrafos para fazê-los se encadearem numa ordem harmoniosa. Nessa atividade quase fabril, além do notório esforço mental, há também um intenso esforço físico. O escritor se cansa feito um operário ou um artesão. Depois de passar uma semana inteira escavando a sua Bovary, Flaubert se pergunta, por exemplo, como os braços não caem do corpo de tanta fadiga. Ele escreve, recopia, muda, remaneja ao ponto de já não conseguir ver mais nada. Trabalha como uma mula. A cabeça fica prestes a explodir. O trabalho parece infindável: “Passo dias inteiros a mudar palavras repetidas, a evitar assonâncias! E quando trabalho bem, estou menos adiantado no fim do dia do que no começo” (FLAUBERT, 2005, p. 103).

Sem dúvida, não é uma vida fácil ou tranquila. Flaubert sente a exaustão que o ato de escrever lhe causa. A busca pela forma, pelo estilo, pela palavra perfeita lhe agita os nervos e lhe adocece: “Eu me exaspero, eu me sinto corroer. Há dias em que fico doente e em que, à noite, tenho febre. [...] Que mania esquisita essa de passar sua vida a trabalhar sobre as palavras e a suar todo dia para arredondar períodos!” (FLAUBERT, 2005, pp. 34-35).

Há, é verdade, momentos de gozo desmedido em que lágrimas de alegria correm por seu rosto: “Eu me enterneci escrevendo, eu gozava deliciosamente, da emoção de minha ideia e da frase que a revelava e da satisfação de tê-la encontrado” (FLAUBERT, 2005, p. 60). Porém, este é um prazer que se compra ao custo de momentos infindáveis de desencorajamentos e amarguras. O que permanece constante durante o trabalho árduo da escritura é a sombra renitente da impotência e da frustração.

Em vinte e quatro de abril do mesmo ano, Flaubert anota:

Levo uma vida áspera, deserta de qualquer alegria exterior e onde não tenho nada em que me apoiar a não ser uma espécie de raiva permanente, que às vezes chora de impotência, mas que é contínua. Eu gosto de meu trabalho com um amor frenético e pervertido, como um asceta do cilício que lhe

arranha o ventre. Às vezes, quando eu me encontro vazio, quando a expressão se furta, quando, depois de ter garatujado longas páginas, descubro que não fiz nem uma frase, caio no meu divã e fico ali paralisado num pântano interior de tédio (FLAUBERT, 2005, p. 60).

Mas apesar dessa vida áspera, Flaubert afirma reiteradamente o seu amor obsessivo pela forma: “o que amo acima de tudo é a forma” (FLAUBERT, 2005, p. 25). Ele sabe que sem esse culto pela forma, talvez tivesse se tornado um grande místico. E ainda que, de fato, isto não tenha ocorrido, o seu culto desmesurado pela forma o leva a inclinar-se por uma *espécie de misticismo estético* (FLAUBERT, 2005, p. 74). O idealismo artístico de Flaubert é uma *maneira absoluta de ver as coisas*. Toda a existência se dobra à essa visão: “O Fato se destila na Forma e sobe, como um puro incenso do Espírito para o Eterno, o Imutável, o Absoluto, o Ideal” (FLAUBERT, 2005, p. 136). Flaubert exige na arte um fanatismo análogo ao encontrado em uma *fé ardente*. Ele diz que *não se faz nada de grande sem fanatismo* (FLAUBERT, 2005, p. 98). Instalado na arte, esse fanatismo se transfigura em sentimento artístico. Esse culto fanático pela forma mobiliza a vocação e direciona o ofício. Mas é imprescindível que este tenha sido “exercido encarniçadamente durante muito tempo” (FLAUBERT, 2005, p. 100).

Assim, a auto infligida responsabilidade da forma desempenha uma função fundamental na poética flaubertiana. Ela é que o alimenta o furor do escritor pelo aperfeiçoamento das suas habilidades: “Tudo que podemos fazer é, portanto, à custa de habilidade, apertar mais firme as cordas da guitarra tantas vezes arranhadas e sobretudo ser virtuosos” (FLAUBERT, 2005, p. 76).

Flaubert tem a consciência de um virtuose. A metáfora de arranhar a guitarra se repete ao longo das cartas: “É preciso arranhar a guitarra e isso é duro, é longo” (FLAUBERT, 2005, p. 109). O cultivo das habilidades é permanente, pois cada obra carrega a sua própria poética e encontrá-la é um encargo do escritor. Durante a elaboração de *Madame Bovary*, Flaubert endossa a doutrina do virtuose:

Ao escrever esse livro, eu sou como um homem que tocasse piano com bolas de chumbo sobre cada falange. Mas quando eu souber melhor meu dedilhado, se me cair nas mãos uma ária do meu gosto e que eu possa tocar com os braços soltos, vai ser talvez muito bom (FLAUBERT, 2005, p. 73).

A partir do que foi exposto, é possível afirmar que a poética flaubertiana surge como o ponto de partida daquilo que Barthes considera como uma substituição paulatina do valor-gênio pelo valor-trabalho (BARTHES, 2004, p. 54). O valor trabalho ocupa o centro de legitimação das várias etapas, procedimentos e modos de apreensão subjetiva do processo de elaboração da obra literária: a escrita artesanal, o culto obsessivo pela forma, o exercício virtuosístico das habilidades, a obstinação fanática pelo estilo, o desenvolvimento e aprimoramento das técnicas literárias, a pesquisa material para a obra em curso.

Flaubert não se cansa de perseguir e incorporar a metáfora do operário, reforçando assim o trabalho como fator de legitimação para a experiência da escrita:

Doente, irritado, presa mil vezes por dia de momentos de angústia atroz, sem mulheres, sem vida, sem nenhum laço, eu continuo minha obra lenta como o bom operário que, braços arregaçados e cabelos suados, bate a sua bigorna sem se importar se chove ou se venta, se está trovejando ou caindo granizo (FLAUBERT, 2005, p. 22).

Para Flaubert, o trabalho parece então se constituir em algo mais no mundo objetivo da escritura. O trabalho surge aqui como uma força motriz e um polo fundamental de subjetivação e dessubjetivação¹⁴. Ao constituir a escritura como um uma repetição laboriosa e interminável, Flaubert possibilita tornar em ato aquilo que se apresentava apenas como potência. O trabalho parece ser a condição de possibilidade para a realização desse movimento potencial que dissemos ser um *páthos* em Flaubert. Portanto, é pelo trabalho que o *páthos* se objetiva na materialidade da escritura.

Mas se o trabalho é uma força, então ele é uma força que encontra outra força restritiva em seu próprio interior. Essa outra força restritiva é a *impuissance*. Dessa forma, a experiência da escrita se constitui nessa tensão de duas forças atuando em sentido contrário.

¹⁴. Uma sentença dos *Manuscritos econômico-filosóficos* afirma categoricamente: “o trabalhador encerra a sua vida no objeto” (MARX 2017 p. 81). O trabalho se consolida enquanto atividade na medida em que quanto maior ela é, tanto menor se torna o trabalhador. A sua vida já não lhe pertence, mas ao objeto. A equação que resplandece no texto é esta: maior é o produto do trabalho, menor o trabalhador. Marx diz em seguida: “A exteriorização (*Entäußerung*) do trabalhador em seu produto tem o significado não somente de que seu trabalho se torna um objeto, uma existência *externa* (*äussern*), mas, bem além disso, [que se torna uma existência] que existe *fora dele* (*äusser ihm*), independente dele e estranha a ele, tornando-se uma potência (*Macht*) autônoma diante dele, que a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha” (MARX, 2017, p. 81).

Agora podemos abordar a noção de *impuissance* em Flaubert de forma menos provisória do que até aqui fizemos. Podemos trazer alguns casos da correspondência flaubertiana em que ocorre um impasse subjetivo através do jogo de forças entre potência e *impuissance*.

Dissemos antes que a partir das conquistas da análise agambiana sobre o ato de criação, este poderia ser interpretado como um campo no qual a potência e a impotência atuam como duas forças em tensão mútua. A impotência se consolidando então como uma força de resistência no interior da própria potência. O significado fundamental da análise de Agamben para o caso específico do escritor, é deslocá-lo para a imponderável condição de, como citado anteriormente, “estar à mercê da própria impotência” (AGAMBEN, 2018, p. 67).

Em diversas partes de sua correspondência, Flaubert expõe a condição de estar à mercê da própria impotência. Ele está sempre pronto a descrever as agruras de seu processo criativo e de como se sente acometido pela *impuissance*. Um acometimento que é quase sempre uma fonte de dúvidas e perturbações no trabalho do escritor francês.

Durante uma das fases de produção de *Madame Bovary*, Flaubert se vê envolvido com uma série de problemas técnicos de composição. A famosa cena da hospedaria, na qual Emma Bovary conversa prolongadamente com seu futuro amante, exige uma elaboração complexa. Flaubert tem que colocar cinco ou seis personagens conversando na mesma cena, acrescentar outros dos quais se fala; compor o cenário; construir o perfil físico dos personagens; descrever os objetos “e mostrar no meio de tudo isso um senhor e uma dama que começam (por afinidade de gostos) a enamorar-se um pouco um do outro” (FLAUBERT, 2005, p. 78). Flaubert diz que tudo precisa ser célere “sem ser seco, e desenvolvido sem quebras, arranjando, em seguida, outros detalhes que seriam mais impressionantes. Eu vou fazer bem rápido e trabalhar por grandes esboços sucessivos de conjunto” (FLAUBERT, 2005, p. 78). Como se vê, a cena exige uma carpintaria intrincada e de difícil execução. Flaubert sabe que o processo de construção da cena vai lhe consumir três meses ou mais de trabalho penoso. Ele também reconhece que jamais escreveu algo de execução tão difícil. Por isso ele diz que por momentos sente vontade de chorar, “de tanto sentir minha impotência” (FLAUBERT, 2005, p. 78).

Neste ponto a *impuissance* se instala no mesmo movimento potencial que impulsiona Flaubert para a execução da cena. Ele arma a estrutura da narrativa em um grande bloco, elenca as técnicas literárias que serão acionadas, define o tom de trivialidade que a cena pede. E, no entanto, no meio do trabalho penoso de materializar em palavras organizadas por um estilo preciso, a *impuissance* apresenta-se como um modo de resistência em todo esse movimento potencial que busca efetivar-se na escritura. A *impuissance* atua como uma força restritiva no interior da própria potência que leva ao ato de criação. Flaubert defende, porém, que “à força de insistir bastante, talvez tudo se encaixe” (FLAUBERT, 2005, p. 78). Ou seja, a insistência consolidada no trabalho possibilita a atualidade da criação. E aqui se revela um aspecto fundamental do jogo de forças mútuas atuantes no trabalho da escritura: a *impuissance* tem um poder restritivo sobre a potência, mas não a elimina. O seu poder é apenas restritivo. Agamben faz uma consideração muito precisa sobre este aspecto: “A potência-de-não não nega, entretanto, a potência e a forma, mas, através de sua resistência, de algum modo as expõe” (AGAMBEN, 2018, p. 70).

A relação de tensão recíproca entre potência e *impuissance* se mostra de maneira determinante quando Flaubert afirma categoricamente: “Quanto a mim, quanto mais sinto dificuldades de escrever, mais minha audácia cresce” (FLAUBERT, 2005, p. 96). Nesta carta para sua estimada Louise Colet, em vinte e sete de março de 1853, ele revela que tem projetos de obras até o fim de sua vida. Entretanto, ele confessa que em alguns *momentos acres* se sente levado a quase gritar de raiva por causa da impotência e da fraqueza que acomete as suas instâncias subjetivas. Isto, porém, não o faz recuar e nem o deixa travado pela impotência. Enquanto força, a impotência não joga Flaubert prostrado na inoperosidade. Antes, é a carga de tensão mútua entre as duas forças que condiciona o trabalho da escritura. E é por isso que a *impuissance* se conserva na experiência da escrita sem auto anular-se ou anular a própria potência. A realização da potência em ato, no momento da criação, só é possível se o circuito se fechar com a atuação conjunta das duas forças. Agamben, que chama a impotência de potência-de-não, diz que essa noção “é uma resistência interna à potência, que impede que esta se esgote simplesmente no ato e a impele a voltar-se para si mesma, a fazer-se *potentiae*, a poder a própria impotência” (AGAMBEN, 2018, p. 73). Daí a audácia de Flaubert crescer na mesma proporção em

que ele se encontra *afligido pelo tédio e humilhado de impotência*¹⁵, como ele próprio diz em carta de 17-18 de outubro de 1853.

Mas nem sempre a ocorrência da *impuissance* se cumpre com esta suposta autotransparência. Na mesma carta, Flaubert relata também como, por vezes, a *impuissance* o lança num completo esvaziamento subjetivo, deixando a sua imaginação momentaneamente infértil e incapaz de superar as dificuldades técnicas da narrativa:

O fundo de meus *comícios* deve ser refeito, isto é, todo meu diálogo de amor do qual só fiz a metade. Faltam-me ideias. Por mais que escave o coração e os sentidos, não jorra nada. Passei o dia inteiro, até agora, a ciscar por todos os lugares de meu gabinete, sem poder não só escrever *uma* linha, mas também sem um pensamento, um movimento! Vazio, vazio completo (FLAUBERT, 2005, p. 132).

A labuta com a escritura é sempre um recomeço constante. O trabalho parece ser a única possibilidade viável de forçar a potência ao ato. Mesmo assim, o resultado pode ser pífio, às vezes, pois a impotência entorpece a subjetividade do escritor. Em carta de 2-3 de março de 1854, Flaubert conta que passou dois dias execráveis, nos quais não conseguiu escrever uma única linha. Ele tinha que compor uma *passagem psicológico-nervosa* delicada e, no entanto, se perdia continuamente na perseguição de metáforas, deixando de lado a precisão dos casos concretos da narrativa. Flaubert relata:

A frase me entontece e eu perco de vista a ideia. Se o universo inteiro me apupasse, eu não sentiria tanta vergonha como sinto às vezes. Quem não sentiu estas impotências, em que parece que seu cérebro se dissolve como uma trouxa de linho podre? (FLAUBERT, 2005, p. 137).

Há uma estranha correlação entre trabalho, subjetivação e impotência. Flaubert se desgasta no trabalho sobre a escritura a um ponto em que seja possível uma dissolução de suas instâncias subjetivas. É como se o trabalho proporcionasse um modo de dessubjetivação. Ele encerra a sua vida nesse objeto, a escrita literária. Esta, por sua vez, ganha uma autonomia, um poder objetivo. Pelo trabalho da escritura, Flaubert se objetifica, pertencendo cada vez menos a si mesmo. No entanto, a *impuissance* possibilita um retorno às vias da subjetivação através de uma reapropriação do sentimento. A impotência interrompe o processo de objetificação no

¹⁵ . “Je suis navré d’ennui et humilié d’impuissance” (FLAUBERT, s/d).

trabalho da escritura, despertando no escritor um sentir, que é provocado pelas imensas dificuldades técnicas da escrita literária. Em carta à George Sand, em dezembro de 1874, Flaubert assim expressa essa estranha correlação: “Eu trabalho o máximo que posso, a fim de não pensar em mim mesmo. Mas quando eu comecei um livro absurdo pelas dificuldades de execução, o sentimento de minha impotência contribui para a minha tristeza”¹⁶ (FLAUBERT, s/d).

Tentei mostrar ao longo desse capítulo o desenvolvimento de um embate entre as instâncias subjetivas de Flaubert e um conteúdo subjetivo que resiste a alcançar a materialidade da expressão. Para isso tentei encontrar os modos próprios de expressão desse conteúdo subjetivo em algumas pequenas passagens da correspondência de Flaubert, nas elaborações conceituais de filósofos diversos e em alguns testemunhos de escritores. Foi assim que enquanto um construto teórico esse conteúdo subjetivo ganhou determinações conceituais sempre crescentes no decorrer da exposição. Essa foi uma opção de caminho a ser percorrido.

A experiência da escrita como uma ocorrência privilegiada de processos de subjetivação foi tratada de forma um tanto elíptica nesse primeiro capítulo. Entender de maneira um pouco menos provisória como a subjetivação se configura durante a experiência da escrita será o objetivo do capítulo seguinte.

¹⁶ . “Je travaille le plus que je puis, afin de ne pas songer à moi. Mais comme j’ai entrepris un livre absurde par les difficultés d’exécution, le sentiment de mon impuissance ajoute à mon chagrin” (FLAUBERT, s/d).

Capítulo 2

2. Kafka entre Mann e Blanchot: as circunstâncias da escritura

2.1 “Não há circunstâncias favoráveis”

Não é difícil concordar com a defesa que Alberto Manguel faz do leitor como um construtor de sentido para a coisa escrita. Para o escritor e ensaísta argentino, o leitor é o responsável pelo sentido que o texto adquire nos inúmeros casos em que ocorre um ato de leitura. Vale ressaltar que para o autor uma situação de leitura não se restringe a um único modo possível. Para ele, a leitura é um ato polimórfico e abrangente: “Ler as letras de uma página é apenas um de seus muitos disfarces” (MANGUEL, 2009, p. 19). O gesto de decifrar e traduzir signos é muito amplo e está presente, por exemplo, no astrônomo que lê um mapa de estrelas mortas, na musicista que interpreta a notação musical, no adivinho que decifra o destino através das linhas da mão. Seja como for, cabe agora ao leitor um papel fundamental no ato de constituir um significado para a coisa dada à leitura. Manguel então afirma:

em cada caso é o leitor que lê o sentido; é o leitor que confere a um objeto, lugar ou acontecimento uma certa legibilidade possível, ou que a reconhece neles; é o leitor que deve atribuir significado a um sistema de signos e depois decifrá-lo (MANGUEL, 2009, pp. 19-20).

Dessas considerações se conclui que a leitura, pela sua abrangência, se mantém como uma prática reconhecidamente importante para a decifração do mundo. No sentido geral, essa interpretação do ensaísta argentino não está em desacordo com as variações em torno da doutrina da morte do autor. Pois é a partir do desaparecimento dessa figura subjetiva que a figura do leitor se eleva à condição de polo irradiador de significação.

Mas como se posiciona o leitor diante dos problemas internos da produção literária? Como o leitor pode se tornar um polo de significação para aquilo que é imanente à atividade do escritor? Ressaltar a diferença entre a leitura e a escrita é quase um truísmo, assim como a relação que essas práticas distintas mantêm entre si. Portanto, é na diferença que incide particularmente sobre a escrita e a leitura que se pode perguntar pelos desafios inerentes a cada uma dessas práticas. Quais são

os riscos específicos que tanto o escritor quanto o leitor incorrem nas experiências da escrita e da leitura?

O escritor russo Varlam Chalámov abre a sua série *Contos de Kolimá* com um pequeno conto, cujo final é uma metáfora instigante sobre os riscos e os desafios específicos que os atos de escrever e de ler implicam sobre os seus respectivos praticantes.

O conto *Pela neve* começa com uma pergunta: *como é que se abre caminho pela terra virgem coberta de neve?* E então o conto narra meticulosamente as imensas dificuldades de se cumprir esse propósito. “À frente vai um homem, suando e praguejando, mal conseguindo alternar as pernas, o tempo todo atolando os pés na neve fofa e profunda” (CHALÁMOV, 2018, p. 23). Esse homem vai bem à frente de um grupo de outros cinco ou seis. Ele vai marcando seu trajeto na neve com *buracos negros e irregulares*. Ele se cansa e fuma um cigarro. A nuvenzinha azul do cigarro destaca-se sobre a neve branca e brilhante. O caminho deve ser aberto sempre em dias calmos, *para que os ventos não varram o trabalho humano*. Na imensidão da neve, o homem que vai à frente determina os pontos de orientação, *um precipício, uma árvore alta*. Os homens que seguem atrás, *ombro a ombro*, nunca pisam sobre as pegadas do primeiro. Quando chegam num ponto pré-determinado, eles voltam pelo mesmo caminho, que agora está aberto. O primeiro cansa mais que os outros e sempre que ele se esgota, um dos outros assume o posto. Todos, até mesmo o mais fraco, *em algum momento tem de pisotear um pedaço de terra virgem coberta de neve e não a pegada alheia*.

O conto se conclui com uma metáfora sobre a relação entre aquele que escreve e aquele que lê: “Quem vai de trator e a cavalo não são os escritores, mas sim os leitores” (CHALÁMOV, 2018, p. 24).

A metáfora se pretende paradigmática da condição do escritor. Do ponto de vista do narrador oculto, as circunstâncias de quem escreve se assemelha a de prisioneiros que tem que abrir caminho por uma terra virgem coberta de neve densa. De certa forma, a experiência narrada é intransferível para o leitor, pois este obrigatoriamente terá de trilhar um caminho aberto antes pelo escritor. As ocorrências subjetivas do escritor ao abrir o caminho na neve intocada são como aquele *páthos* incomunicável de Flaubert, que de alguma forma tem que percutir na materialidade da

escrita. A posição do leitor, por sua vez, mantém um grau de conforto em relação às circunstâncias materiais e subjetivas da produção ficcional.

Nessa perspectiva, o leitor talvez não tenha uma noção muito exata do longo e tortuoso percurso que uma de ficção percorre até alcançar a sua materialidade. Um leitor que tenha aos seus olhos ou ouvidos, por exemplo, o *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, não tem a obrigação de conhecer a gênese poética do romance. O modo como a subjetividade do escritor se entrelaça no processo de produção artística da obra talvez seja uma experiência que o leitor só poderá usufruir seguindo por um caminho aberto previamente. Assim, para usufruir da leitura não é necessário que o leitor saiba o que essa obra custou ao autor em termos existenciais, que ela foi um *trabalho que congregou o material de uma vida inteira*, e que nas palavras do próprio escritor, lhe “consumiu mais do que qualquer outra” (MANN, 2001, p. 11).

Do conforto da trilha aberta e desconhecendo, por exemplo, as circunstâncias que cercaram a escritura dessa derradeira obra-prima de Thomas Mann, o leitor talvez pudesse se perguntar: por que um escritor já consagrado mundialmente, vivendo com a família no exílio por causa da perseguição nazista, enfrentando com espanto o declínio súbito de sua saúde física, ao ponto de enfrentar uma intervenção cirúrgica pulmonar de larga extensão, com tudo isso ele decide assim mesmo escrever “aos setenta anos seu livro mais ‘louco’” (MANN, 2001, p. 11). Para quem segue na trilha da metáfora de Chalamov, o projeto do escritor alemão pode parecer uma aventura caprichosa e destituída de sentido.

As causas secretas da escritura e as dificuldades inerentes ao processo de produção de um trabalho literário quase nunca estão presentes na obra acabada. Essas dificuldades, porém, não são aquelas da ordem intrínseca aos procedimentos técnicos de publicação de um livro, que algumas vezes pode ser também um caminho tortuoso e longo para muitos escritores. As dificuldades de que falamos são de outro tipo. Elas são da ordem de circunstâncias que envolvem o trabalho de escrita literária. Elas são, portanto, da mesma ordem a que se refere Maurice Blanchot ao comentar uma passagem dos *Diários* de Kafka. Na passagem referida o escritor tcheco discorre sobre o conflito e os percalços que cercam o trabalho da escritura. Blanchot, então, comenta: “Não há circunstâncias favoráveis” (BLANCHOT, 2011, p. 56). Essa negação incisiva alocada por Blanchot é uma consequência lógica do encadeamento das anotações do próprio Kafka nos *Diários*. Na entrada do dia sete de janeiro de

1911, o autor de *A metamorfose* diz que naquele dia de folga de domingo se viu privado de escrever. O fato lhe pareceu cercado de magia porque ele não foi impedido por “circunstâncias externas ou internas, agora mais favoráveis do que durante um ano” (KAFKA, 2018, p. 63). Blanchot, portanto, arremata o pensamento de Kafka com um comentário incisivo, confirmando categoricamente os dissabores enfrentados no exercício diário da escritura, seja por Kafka, seja por qualquer outro escritor. O fato é que a sentença é peremptória quanto ao que cerca o ato de escrever: *Não há circunstâncias favoráveis.*

Se não há circunstâncias favoráveis no trabalho de composição artística da escrita literária, e se não queremos admitir uma suficiente razoabilidade na opinião do nosso ingênuo leitor, que ao saber dos possíveis riscos envolvidos na escritura passou a achar essa atividade um tanto sem sentido; então é preciso investigar algumas das coisas que se escondem por trás da escritura: os seus motivos secretos, seus procedimentos e, principalmente, a atuação do sujeito em todo o processo.

2.2 O círculo mágico, o mundo de fora: entre eles, a afasia

No livro de Thomas Mann já citado acima, no qual ele relata a reconstituição do processo de criação do *Doutor Fausto*, o escritor descreve os momentos em que estava compondo o conteúdo material¹⁷ que seria a base para o começo da escritura propriamente dita do romance. Mann tinha acabado de recolher em uma volumosa pasta de cerca de duzentas páginas um conjunto de informações que lhe seriam úteis no momento posterior da escritura. O conjunto dessas informações envolviam um amplo leque de áreas distintas do conhecimento: geografia, linguística, ciência política, teologia, medicina, biologia, história, música. E ele continuava a colher e juntar *dados úteis para seu objetivo*. Nesse momento o escritor alemão diz que sentiu uma *espécie de alegria* ao perceber que, mesmo depois desse primeiro e intenso esforço de *concentração e fixação*, os seus sentidos ainda estavam “abertos e

¹⁷ Este e alguns outros conceitos referentes à técnica literária usados nessa dissertação são retirados dos dois livros de Raimundo Carrero sobre o tema das técnicas da criação literária. Essas obras traçam uma investigação sistematizadora, rigorosa e original sobre o assunto. Conferir CARRERO, 2009, p. 35.

receptíveis a impressões exteriores a este *círculo mágico*, ao *mundo de fora* [grifo nosso]” (MANN, 2001, p. 28).

Além do aspecto didático da divisão entre o mundo interno da criação e o mundo externo, que Mann chama respectivamente de *círculo mágico* e *mundo de fora*, essa pequena passagem revela alguns elementos importantes para a nossa investigação em torno do problema dos processos de subjetivação e de sua relação com a escritura. Um primeiro aspecto é a referência ao elemento da técnica literária. O autor mostra a enorme complexidade que envolve o trabalho da composição literária. Antes da escritura propriamente dita do romance, há toda uma etapa importante de intensa pesquisa dos dados úteis ao tema da narrativa. E essa recolha de dados pode envolver uma gama bastante ampliada de áreas diferentes. É uma etapa em que o escritor ainda está trabalhando o tema, esboçando perfis de possíveis personagens. O escritor pode ser assolado por dúvidas constantes quanto à forma, trama, tempo, espaço, o tipo de narrador que vai usar. Thomas Mann cita um trecho de seu diário da época em que estava trabalhando no conteúdo material do romance. Esse trecho dá uma ideia aproximada do quanto essa etapa da pesquisa pode ser exaustiva, ampla e diversa:

Trechos da lamentação de Fausto e do escárnio do ‘espírito’ (pensado como sinfonia). Notas, enxertos, reflexões, cálculos cronológicos. Cartas de Lutero. Quadros de Dürer. Ernest Newman: *H. Wolf*, em inglês. Ideias sobre a relação entre o assunto e as coisas da Alemanha, a solidão do mundo alemão em geral. Há valores simbólicos nesse jogo. Leitura do Hexenhammer [tradução alemã do *Malleus Maleficarum*]. Pormenores da juventude em Munique. O personagem Rudi Schwerdtfeger, violinista na orquestra Zapfenstösser (!)... Revisão dos personagens e seus nomes. Pascal and the medieval definition of God (Pascal e a definição medieval de Deus), de Nietzsche... (MANN, 2001, pp. 26-27).

Um segundo aspecto a ser ressaltado na passagem em que Mann diz que mesmo depois de realizar essa exaustiva pesquisa do conteúdo material, seus sentidos ainda se mantêm receptivos aos dados do mundo exterior, refere-se ao problema da subjetividade. Precisamente a forma que o sujeito se desdobra e se divide entre a esfera interna da criação artística e o mundo exterior.

Esse desdobramento da subjetividade nos interstícios da criação literária é sugestivamente chamado por Thomas Mann de *círculo mágico*. Esse é um problema

cuja teorização sempre guardou um grau elevado de dificuldade. Para Italo Calvino, outro escritor que sempre dedicou uma atenção redobrada sobre os caminhos tortuosos da criação literária, este é um problema que ainda necessita de uma teorização adequada¹⁸. Aquele que escreve se multiplica em graus variados de subjetividades. A subjetividade vai se desdobrando em múltiplas camadas. Em cada desdobramento uma nova adição se acrescenta. São projeções que se distinguem durante todo o processo de escritura. Um eu psicofísico que então acontece de escrever. E a partir do acúmulo dessa experiência da escrita projeta-se a figura do escritor. Esse, por sua vez, se desdobra na figura do autor. Agora, na medida em que a experiência de escrever se efetiva, a cada vez o autor se multiplica e se diferencia na figura do narrador, e das diversas vozes que podem assumir uma narrativa.

Todo esse circuito em que a subjetividade vai se desdobrando durante o processo da escritura é chamado por Mann de círculo mágico. Não causa estranheza que o escritor alemão recorra a esse expediente de qualificar de mágico todo o processo de relação entre o sujeito e a experiência de escrever. Esse expediente de apelo à magia pode ser mais frequente do que parece. A criação artística sempre esteve cercada por certo encanto de coisa misteriosa. Quanto ao aspecto maravilhoso de que se reveste a experiência da escrita, pode ser explicado pelo fato de que os procedimentos próprios dessa prática, os seus mecanismos internos, a sua técnica, quase sempre desaparecem na obra acabada. Parece então não haver explicação teórica possível para esse fenômeno em que se imbricam a subjetividade e os aspectos internos da produção da escritura. Escritores são na maioria das vezes muito econômicos ao falar desse problema. Talvez porque o problema em si mesmo não se restringe aos limites típicos da reflexão literária. No seu excesso, na medida em que envolve a questão do sujeito, o problema invade a área de reflexão típica dos filósofos¹⁹.

Para agravar ainda mais o prognóstico teórico do problema, é preciso adicionar a relação que as instâncias subjetivas do escritor mantêm com o mundo exterior. A pequena passagem do texto de Thomas Mann que ressaltamos acima, na qual ele fala da necessidade de manter os seus sentidos *abertos e receptíveis* aos dados

¹⁸ Conferir CALVINO, 2009, p. 375.

¹⁹ Para uma investigação rigorosa sobre o problema da subjetividade; os diferentes usos da linguagem na filosofia, na literatura e na ciência; a diluição de gêneros entre essas áreas; os níveis de realidade; conferir HABERMAS, 1990, pp. 235-255.

advindos do *mundo de fora*, aduz um grave conflito em que o escritor se vê envolvido. Além dos problemas internos da operação de produção da escritura, o escritor tem de se relacionar com esse *mundo de fora*, o mundo propriamente dito. E com todas as dificuldades provenientes daí.

Embora guardem grandes diferenças entre si quanto aos seus horizontes de formação, modelos de pensamento e padrões de estilo, Mann e Blanchot convergem num ponto. As suas análises da experiência da escrita tematizam o conflito a que está exposto o escritor. As dificuldades que são enfrentadas por este, tanto as internas que concernem ao círculo mágico, quanto as que são postas pelo mundo de fora.

As circunstâncias inamistosas comentadas por Blanchot, a partir do *Diário* de Kafka, pertencem a essas duas instâncias. As dificuldades podem vir do lado externo pela via das exigências impostas pela família, pela profissão, pelo cansaço físico, pela doença. Mas também podem advir do circuito entre a subjetividade e as operações de produção da escritura.

Um exemplo frequente nas análises barthesianas sobre o trabalho do escritor em seu embate com a palavra, refere-se aos momentos em que ocorre uma intermitência na linguagem. O escritor sente-se acometido de um vivo sentimento de afasia. A palavra encontra-se à sua frente, inerte, como a lhe recusar qualquer favor. A página ou a tela em branco impõe uma mudez desafiante. E o escritor confronta-se com essa *carência profunda da palavra*²⁰.

Blanchot tematiza esse instante afásico com uma ligeira inclinação na perspectiva. Para ele, em algum momento todo escritor se vê excluído pela obra em curso. É quando se fecha “o círculo em que ele não tem mais acesso a si mesmo, onde ele, entretanto, está encerrado, porque a obra, inacabada, não o solta” (BLANCHOT, 2011, p. 50). Para Blanchot não se trata de esterilidade ou fadiga da parte do escritor, mas de uma *imobilidade fria* que o acomete. Uma força de atração e repulsão diante da obra, que o paralisa. Tão próximo da obra e ao mesmo tempo tão afastado, o autor se vê numa espécie de limbo onde toda ação é inerte:

quando muito pode comprimir-se fortemente contra a superfície para além da qual apenas distingue um tormento vazio, irreal e eterno, até o instante em que, por uma manobra inexplicável, uma distração, ou pelo excesso de sua expectativa, reencontra-se de súbito no interior

²⁰ Conforme BARTHES, 2005.

do círculo, une-se-lhe e reconcilia-se com a sua lei secreta (BLANCHOT, 2011, p. 50).

Como se vê, as dificuldades a que nos referimos na atividade da escrita literária assumem o contorno preciso de duas ordens distintas. E delas se origina o conflito permanente a que o escritor está exposto. Ele tenta se equilibrar, quase sempre de forma precária, entre duas forças poderosas de atração: o círculo mágico da escritura e o mundo de fora.

No rumo da reflexão blanchotiana, essas duas forças parecem se repelir mutuamente quando atuam sobre o escritor. A experiência do escrever se caracteriza por ter a solidão como uma prerrogativa necessária. Essa experiência transforma o escritor em alguém sem vínculos, um alguém que no momento mesmo da escritura se mantém insulado, imerso no próprio processo da escritura. Essa experiência contínua do escrever, que perfaz a obra, exige tudo do escritor, é uma experiência que sempre quer mais. No exato instante de seu acontecimento, suas características são totalizantes. É uma experiência imersiva na qual o escritor rompe com o mundo à sua volta, que exige que ele ingresse em um ponto fora da ordem do tempo, onde o *fascínio* e a *solidão* são senhores absolutos de sua vontade. Não seria um exagero afirmar que para o escritor a escritura é também uma experiência de autoexílio.

2.3 A obsessão fanática

Segundo Blanchot, essa rigorosa urgência imposta ao escritor pela atividade da escritura é apenas formal. Mas mesmo não tendo um conteúdo específico e não incidindo sobre o escritor como uma obrigação, a dura exigência que cerca a atividade é tão necessária como o ar que se respira. Ela faz com que o escritor:

“perca toda a “natureza”, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz “eu”, converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal. Exigência que não é uma, porquanto nada exige, é desprovida de conteúdo, não obriga, é tão só o ar que se deve respirar, o vazio sobre o qual se paira, a usura do dia onde se tornam invisíveis os rostos que se prefere”. (BLANCHOT, 2011, p. 52)

Ernesto Sabato, que sempre levou a sério o caráter persecutório dos fantasmas de todo escritor, diz que essa condição quase fatalista que a experiência da escrita impõe é uma *obsessão fanática*, a que tudo deve ser sacrificado, porque para o escritor argentino, “sem esse fanatismo nada de importante pode ser feito” (SABATO, 2003, p. 23). A experiência da escrita, se é levada a sério, torna-se um empreendimento cercado de angústia. Portanto, a escritura não é um *passatempo*, não é uma *brincadeira* e nem é *agradável* (SABATO, 2003, p. 29).

Em seus comentários acerca do *Diário* de Kafka, Blanchot se detém sobre as relações que o escritor tcheco estabelece entre a atividade literária e as dificuldades que a vida intramundana lhe impõe. Para Kafka, a *vida real* e verdadeira só se concretiza enquanto ele escreve. A felicidade como tal seria poder elevar, através da escritura, o perecível e o acaso da vida ordinária ao domínio do infinito e da lei. Blanchot, cujas inclinações metafísicas são bastante evidentes em seus escritos teóricos sobre os problemas do fazer literário²¹, se detém sobre essa passagem específica do *Diário*, porque ele percebe o problema metafísico que se esconde no postulado kafkiano. Blanchot se pergunta se é mesmo possível cumprir essa *exigência idealista* que Kafka postula para a escritura. Não haveria algo de intrinsecamente perigoso nessa atividade? Blanchot, seguindo muito de perto uma ideia que obsedava o pensamento de Kafka, se pergunta então: “será certo que escrever não pertence ao mal? E a consolação de escrever não seria uma ilusão, uma ilusão perigosa, que cumpre recusar?” (BLANCHOT, 2011, p. 71).

Essa recusa de escrever que acomete alguns escritores, algumas vezes de forma intermitente, outras de maneira irrevogável, reflete o conflito dramático que pode acossar o escritor em alguns momentos. Blanchot associa com muita pertinência o aceno de Kafka em querer abandonar tudo, inclusive sua vocação de escritor, e partir para a Palestina em busca de uma vida diferente, com o gesto de renúncia de Rimbaud. A imersão na vida imediata das sensações, no mundo da experiência sensível, no mundo prático dos homens surge sempre como uma tentação para o escritor.

²¹ Não seria um despropósito total afirmar que o conjunto dessas suas reflexões se constituem numa espécie de metafísica da escrita. Pois o pensamento blanchotiano gira sempre em torno de questões sobre a escrita cuja solução no plano teórico talvez não seja possível.

Vemos desse modo como o mundo da escritura se mantém em rota de colisão com a esfera da vida intramundana. Essas duas ordens colidem, se separam, se excluem mutuamente. Elas são como duas substâncias de densidades distintas a se separarem através de uma força centrífuga velosíssima atuando sobre elas.

O escritor quase sempre é um tênue eixo a se adequar precariamente ao poder exercido sobre ele por uma dessas duas ordens. Ele tenta a todo custo buscar um equilíbrio frágil e oscilante. Quando interroga o *Diário* de Kafka, Blanchot se depara com o processo de descoberta que o escritor tcheco paulatinamente faz. Kafka “não sabe viver sozinho”, mas ao mesmo tempo “não pode viver com outros” (BLANCHOT, 2011, p. 65).

A oscilação constante do escritor entre o mundo da escritura, esse círculo mágico, e a vida intramundana desse mundo de fora, produziram um imenso portfólio de diários, cartas, ensaios, livros sobre o fazer literário, nos quais é muito comum encontrar o testemunho do escritor em torno das dificuldades do ofício literário.

Capítulo 3

3. Uma literatura sem sujeito ou da possibilidade de uma outra configuração da subjetividade

3.1 *Thomas Mann/Adorno: o filósofo na oficina do escritor*

Thomas Mann relata que durante o processo inicial da escritura do *Doutor Fausto*, uma de suas preocupações mais intensas se relacionava com os aspectos técnicos da música que o romance exigiria.

Embora o escritor alemão se sentisse sempre muito próximo dessa arte, a ponto de a musicalidade se tornar um elemento tópico de sua narrativa, com esse novo projeto ele se encontrava diante de um nível de realização e exatidão com o qual nunca tinha se deparado. Dessa vez, Mann não se sentia seguro diante das exigências artísticas profissionais do protagonista de seu romance em gestação. O desafio que se impunha ao escritor era elaborar a vida criativa de um compositor eminente “de modo tão verossímil que suscitasse a impressão de ouvi-lo” (MANN, 2001, p. 38). Além disso, havia uma dificuldade adjacente. A música era um dos assuntos centrais do romance, mas este era definido em sua concepção como um romance clivado no espírito de uma época e de uma cultura. Enquanto compositor, o protagonista do romance era um artista que encarnava o ideal sombrio de tempo de crise. Por estes motivos, Mann faz a seguinte constatação: “sentia que precisava de uma ajuda externa, de um conselheiro, de um instrutor especializado, que, ciente de minhas intenções poéticas, para este trabalho unisse sua imaginação à minha” (MANN, 2001, p. 38).

Thomas Mann diz que numa anotação de seu diário da época, começo de julho de 1943, estava marcado que ele havia recebido um livro sobre inspiração na criação musical. O livro, contudo, não lhe acrescentou nada de importante para o trabalho em andamento. No entanto, havia no diário um destaque importante: o livro havia sido enviado pelo *dr. Adorno*. Cerca de duas semanas depois o nome desse *portador atencioso* reaparece para Mann. De alguma forma o filósofo estava inteirado das dificuldades que o escritor enfrentava na elaboração do romance e estava determinado a lhe prestar um auxílio luxuoso. Desta vez Adorno enviara um livro de

sua própria autoria, *Filosofia da nova música*. Mann diz então que a leitura da obra lhe trouxe momentos de iluminação acerca da posição do protagonista de seu romance. A leitura também lhe trouxe a certeza de que havia encontrado o mais adequado *conselheiro e instrutor especializado* para lhe dar um amparo nas questões técnicas musicais mais intrincadas exigidas pelo romance. Mann relata como a leitura de *Filosofia da nova música* lhe provocou uma certeza reveladora:

Eu tinha nas mãos, de fato, algo ‘importante’. Era uma crítica profunda da situação artística e sociológica, de extremo refinamento e atualidade, que apresentava uma singularíssima afinidade com a ideia de minha obra, com a “composição” que eu estava vivendo, tecendo. A escolha foi feita: “Este é o meu homem” (MANN, 2001, p. 39).

Neste momento de escritura dos capítulos iniciais do romance, o livro de Adorno assume uma importância fundamental para traçar as linhas gerais da concepção musical que Mann queria impor para o seu trabalho em andamento. O escritor diz que se baseou integralmente na análise de Adorno para, em forma de diálogo, apresentar e criticar a música dodecafônica no romance. Além disso, ele se apropriou de observações que o filósofo faz sobre a linguagem musical do último Beethoven. Também é baseada numa reflexão de Adorno uma palestra verborreica que um personagem – Kretzschmar - profere sobre a relação entre genialidade e a conveniência trazida pela morte. Mann também queria que o seu romance em formação tivesse a forma de uma crise geral da cultura do seu tempo. E de uma maneira mais específica, que a obra fosse a representação da crise da música. Portanto, as reflexões adornianas na *Filosofia da nova música* se constituíam como um aporte extraordinário para que o escritor extraísse dali a matéria musical necessária para o desenvolvimento do tema do romance, que segundo as palavras do próprio Mann era “a ameaça da esterilidade, o desespero inato predispondo ao pacto com o diabo” (MANN, 2001, p. 55).

Mas para além da leitura do livro de Adorno e da assimilação das análises ali contidas, o fator mais importante foi que a atenção inicial prestada por Adorno ao escritor em apuros técnicos se consolidou posteriormente como uma profícua colaboração entre os dois profissionais do intelecto em torno do projeto do romance. Dessa forma, o escritor entabulou e manteve encontros regulares com o filósofo para leituras de capítulos e discussões críticas:

“[...] li o capítulo VIII para Adorno após um jantar em nossa casa. “À mesa, conversa sobre pormenores da filosofia da música. Depois, leitura do capítulo das palestras. Confirmação elogiosa de minha intimidade com a música. Objeções quanto à pormenores, algumas fáceis, outras difíceis de legitimar. No geral, serviu para me tranquilizar”” (MANN, 2001, p. 42).

Como se vê, a participação ativa de Adorno enquanto um interlocutor tanto para os aspectos técnicos da música, quanto para uma análise contundente daqueles tempos sombrios em torno da ascensão do nazismo e da crise da cultura, reportava ao escritor septuagenário uma espécie de tranquilidade. Nos meses turbulentos que antecedem a derrota da Alemanha, o escritor se viu em meio a um redemoinho de atividades e à uma *saraivada diária de notícias estonteantes*. Thomas Mann confessa então que não teria conseguido trabalhar de forma persistente numa parte intrincada do romance, nesses dias pontuados por *atos insanos*, se não fosse por dois motivos. O primeiro, o seu hábito arraigado e mantido com disciplina férrea mesmo nessa época turbulenta, de se bloquear, das horas matinais até o meio-dia, de todas as influências do mundo externo, dedicando-se assim completamente ao *trabalho solitário* da escritura. O segundo, a colaboração ativa de Adorno, “cujo interesse pelo livro crescia à medida que ele se inteirava de seu conteúdo e que começou a mobilizar para o romance sua faculdade imaginativa musical” (MANN, 2001, p. 95).

E a faculdade imaginativa de Adorno se mobilizou até mesmo para além do entorno musical do romance. Mann relata que em um determinado capítulo, no qual o protagonista compõe uma complexa cantata, a contribuição de seu *real secreto conselheiro* teve uma extensão maior: “[...] sou tentado a dizer que sua maior contribuição ao capítulo não foi no âmbito da música, mas no da linguagem e suas nuances, na forma com que, ao final, envolvem elementos teológicos, religiosos, morais” (MANN, 2001, p. 172).

3.2 Adorno e a posição do sujeito na linguagem

Ao comentar o livro de Paul Valéry sobre Edgard Degas, *Degas dança desenho*, Adorno diz que o seu propósito não é falar do pintor francês, pois não se sente competente o bastante. O que ele gostaria de ressaltar são aqueles pensamentos de Valéry, cujo alcance estão para além de Degas. Para Adorno, a qualidade admirável dos pensamentos de Valéry é consequência de um fato: tais

pensamentos foram obtidos por alguém que possui uma relação íntima com o objeto artístico. E essa proximidade orgânica com a matéria que engendra a arte só é capaz “alguém que o produza por si mesmo, com a mais extrema responsabilidade” (ADORNO, 2006, p. 154).

Para o filósofo, as grandes intuições sobre a arte se caracterizam de duas formas. Na primeira, a reflexão ocorre em uma “absoluta distância, por uma dedução conceitual não afetada pela chamada “compreensão artística”” (IDEM), cujo exemplos, segundo Adorno, são Kant e Hegel. O segundo tipo de grandes intuições sobre arte ocorre naquela já referida “absoluta proximidade”, que, por sua vez, se constitui como uma “atitude de quem não se confunde com o público, pois se encontra nos bastidores, acompanhando a realização da obra sob o aspecto da fatura, da técnica” (IDEM). Para Adorno, Valéry é praticamente o caso único de representação desse segundo tipo, pois ele é:

“alguém que conhece a obra de arte por seu *métier*, entende a precisão do processo de trabalho artístico, mas ao mesmo tempo alguém no qual esse processo se reflete de modo tão feliz, que isso se reverte em intuição teórica, naquela boa universalidade que não abandona o particular, mas sim o preserva, levando-o a adquirir um caráter obrigatório, por força de sua própria dinâmica. Ele não filosofa sobre arte, mas sim rompe, na construção “sem janelas” da própria configuração, a cegueira do artefato” (ADORNO, 2006, p. 155).

Se fizermos uma conexão transversal dessas considerações de Adorno sobre Valéry com as descrições que fizemos acerca da sua colaboração ativa no projeto literário do *Doutor Fausto*, é possível inferir que ele tinha uma certa familiaridade com o modo e com as especificações do trabalho de criação de um escritor de ficção²². No retrato que compõe de Thomas Mann, em *Notas de literatura III*, o próprio Adorno confirma ter conhecido o escritor no espaço privado do seu trabalho (ADORNO, 2009). Portanto, o filósofo tinha conhecimento sobre os protocolos, as peculiaridades, os

²² . Não se deve esquecer que Adorno conhecia de modo próprio o círculo interno da criação artística. É um fato conhecido da sua biografia que ele foi um músico e compositor de sólida formação técnica. Além da influência da mãe e da tia (a primeira teve uma carreira bem-sucedida de cantora até o casamento e a segunda foi uma pianista talentosa) que lhe incentivaram o aprendizado do piano e o estudo da composição desde a infância, Adorno continuou o seu aprimoramento musical logo após o término dos estudos universitários. Insatisfeito com o ambiente de formação musical ainda muito tradicional de Frankfurt, Adorno se muda para Viena, de onde se projetava a música mais inovadora da época, e nesta cidade, entre 1925 e 1928, estuda composição com Alban Berg e técnicas de piano com Eduard Steuermann. Conferir: JAY, Martin (2008); ADORNO, Theodor (2010).

mecanismos internos, os conteúdos materiais e literários, os elementos técnicos e as estratégias narrativas acionadas pelo escritor. Provavelmente estes elementos permearam algumas das conversas entre o escritor e o filósofo durante o período de produção do *Doutor Fausto*.

Daí que não se deve estranhar o título emblemático do fragmento 51 da *Minima moralia*: “Atrás do espelho”. Nas três páginas do fragmento, Adorno reflete normativamente acerca da materialidade da escritura. O fragmento se constitui de uma série de prescrições práticas sobre o ato de criação literária. Mas o filósofo adota uma perspectiva intrigante para falar sobre alguns mecanismos internos da escritura. Ele escolhe um ponto de vista de quem conhece a intimidade da oficina do escritor. É como se Adorno assumisse a posição de quem está ao lado do escritor, como um mestre imaginário, alertando sobre aquilo que é fundamental no ato de escrever. Para este *secreto conselheiro* o texto deve ser examinado minuciosamente, cada parte, cada sentença deve sofrer um escrutínio rigoroso para determinar “se o tema central se apresenta com suficiente nitidez” pois o artista “que busca exprimir algo está tão envolvido nisso que se deixa levar sem refletir. Fica-se “em pensamento” demasiado rente à intenção e esquece-se de dizer o que se quer dizer” (ADORNO, 2008, p. 81).

Para Adorno, cada alteração que vise um aperfeiçoamento do texto, por menor e insignificante que seja em si mesma, quando agrupada a outras cem, pode transformar o texto e elevá-lo a um nível superior. O escritor também não deve ser mesquinho nos cortes. O mais importante, alerta o filósofo, é o conjunto arquitetônico da narrativa: “Faz parte da técnica de escritura poder desistir até mesmo de ideias fecundas quando a construção o exige” (IDEM). Uma palavra ou frase isolada não deve estar no texto à toa, sua importância é resguardada pela própria posição de isolamento que ocupa no texto. Para o filósofo, os textos que possuem a qualidade de uma carpintaria bem executada se assemelham à tessitura de uma teia de aranha: “cerrados, concêntricos, transparentes, bem urdidos e firmes. Eles atraem para si tudo o que se aproxime” (ADORNO, 2008, p. 83).

No fragmento 64 da *Minima moralia*, no qual trata da relação entre moral e estilo, Adorno reafirma o gesto do escritor de primar por uma elaboração do texto pautada por uma configuração estética. Ele ressalta que tanto mais extenso é o saber acumulado pelo escritor acerca da necessidade de um caráter de precisão da

expressão e da adequação cuidadosa da expressão ao objeto, tanto mais o resultado literário carregará a exigência de uma compreensão mais laboriosa.

Convém lembrar nesse ponto que um dos acentos temáticos do pensamento adorniano é a atitude enfática quanto à importância do estilo na escrita filosófica. De certa forma, há uma transferência desse gesto na abordagem do problema literário pelo prisma da escolha estética das palavras. Embora Adorno mantenha a diferença de gênero entre a filosofia e literatura, a preocupação com o que ele chama de *dignidade estética das palavras* permanece a mesma tanto no uso filosófico quanto no literário. A forma retórica de apresentação dos conteúdos proposicionais é uma tensão que atravessa o pensamento de Adorno²³. A obstinação estilística se apresenta, por exemplo, quando ele afirma que o ensaio tem um parentesco histórico com a retórica (ADORNO, 2006). Mas esta valorização do estilo, da dimensão estética das palavras já se manifesta na fase inicial do seu pensamento. Em um texto de juventude, *Teses sobre a linguagem do filósofo*, Adorno afirma:

“Toda crítica filosófica hoje é possível como crítica da linguagem, que deve se dirigir não apenas à “adequação” das palavras às coisas, mas também à situação das palavras em si mesmas; deve-se questionar, nas palavras, o quanto elas são capazes de comportar as intenções que lhes são atribuídas, o quanto sua força se apagou historicamente e o quanto esta pode ser conservada, por exemplo, de forma configurativa” (ADORNO, 2018, p. 490).

A defesa enfática de Adorno de uma premente configuração estética das palavras, e o conseqüente estabelecimento de um estilo filosófico próprio que engendra o seu sentido na dinâmica dos momentos históricos, entrelaça-se tematicamente com a reflexão em torno dos elementos normativos da prática da escritura. Por sua vez, estas duas linhas paralelas de reflexão se relacionam diretamente com a questão da compreensibilidade.

Como exemplo da linha de reflexão que gira em torno da escolha estética das palavras pelo escritor no ato de escrever, o problema da compreensibilidade se apresenta no fragmento 51 da *Minima moralia*, já citado anteriormente. Ali, encontra-se a seguinte advertência: a busca do escritor pela expressão precisa se constitui como um enfrentamento tenaz dos “obstáculos que se fazem necessários” onde a

²³ . Para uma análise filosófica da relação entre os conteúdos proposicionais do pensamento e a forma como eles se apresentam retoricamente, conferir: HABERMAS, Jürgen (1990).

linguagem deve se pôr em evidência (ADORNO, 2008, p. 82). Sobre as determinações formais da linguagem do filósofo e o problema consequente da compreensão, Adorno afirma: “A única compreensibilidade legítima da linguagem filosófica, hoje, é a da consonância fiel com as coisas visadas e do fiel emprego de palavras segundo o estágio histórico da verdade nelas alcançado” (ADORNO, 2018, pp. 487-488).

Com o estabelecimento desta interconexão entre os meios de expressão na prática da escritura e na linguagem do filósofo e o problema da compreensibilidade, cabe agora abordar a questão da posição do sujeito na linguagem.

Em um dos ensaios de *Notas de literatura IV*, sobre a poesia lírica de Rudolf Borchardt, Adorno faz uma observação pertinente ao problema do lugar do sujeito na linguagem. O filósofo afirma que a retórica é uma forma de conjuração do fato de o sujeito na condição de falante se converter em um órgão da linguagem: “Por assim dizer, o sujeito transfere sua própria força para o que ingenuamente se toma pelo meio de sua expressão, para logo subordinar-se a este” (ADORNO, 2009, p. 520). Fica evidente então que o modo como o sujeito dispõe dos seus meios de expressão determina a relação que ele mantém com a linguagem.

Com esta afirmação de Adorno de que o sujeito ao se converter em um instrumento da linguagem, subordina-se ao seu próprio meio de expressão, algumas questões se evidenciam. Será que já não é possível antever aí um princípio de dissolução subjetiva no âmbito da linguagem? As formulações adornianas não comportam a instância de um pensar alienado de seu próprio conteúdo objetivo. No entanto, o que se evidencia com a subordinação do sujeito aos seus meios de expressão não é, de alguma maneira, uma espécie de diminuição da autonomia subjetiva? E em consequência, não haveria aí uma certa primazia da linguagem? Poderia então a linguagem adquirir um grau de autonomia? Poderia a linguagem articular-se por si mesma?

Mesmo que Adorno (1995) seja refratário, por exemplo, ao pensar formalizado das máquinas cibernéticas, pois este pensar está alienado de qualquer conteúdo objetivo, ainda assim não dá para desconsiderar que na relação entre o sujeito e a linguagem ocorre algum tipo de reconversão subjetiva. Uma forma de elisão das suas intenções subjetivas se estabelece quando o sujeito transita para o âmbito da linguagem através do uso seus meios de expressão.

A questão se torna mais nítida quando se pensa a relação do autor com a sua obra. Para Adorno, há um limite além do qual se extingue as intenções do autor. Esse limite é o conteúdo da obra: “o conteúdo de uma obra de arte começa precisamente onde cessa a intenção do autor” (ADORNO, 2009, p. 324). A materialidade da obra se põe como uma espécie de interdito para as instâncias da subjetividade do autor.

De certa forma, essa consideração adorniana de uma elisão das intenções subjetivas coloca-se à uma curta distância transversal da famosa doutrina de Barthes da morte do sujeito²⁴. Para o crítico francês, a escritura é âmbito próprio no qual ocorre “a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2012, p. 57). A escritura na sua materialidade é o ponto de fuga no qual se perdem as instâncias subjetivas como o aspecto personalógico do autor, a identidade e, até mesmo, o corpo próprio que escreve. Portanto, a escritura com os seus dados meios de expressão, longe de se estabelecer como uma zona de constituição da subjetividade, põe-se antes como um lugar de dissolução.

3.3 Italo Calvino e a possibilidade de outras configurações da subjetividade

É evidente o interesse que Italo Calvino manifesta por algumas questões filosóficas. Apesar de afirmar enfaticamente uma linha divisória entre a literatura e a filosofia, Calvino sempre manteve um diálogo profícuo entre as duas áreas de conhecimento. Não é raro encontrar nos escritos teóricos do autor de *O visconde partido ao meio* uma intersecção com questões, doutrinas ou conceitos filosóficos.

²⁴ . Apesar de pertencerem a tradições e escolas distintas de pensamento, Adorno e Barthes convergem surpreendentemente no interesse por um mesmo fenômeno das sociedades ocidentais de massa de meados do século vinte: as colunas de horóscopo dos periódicos. Surpreendente também é que tenham publicado o resultado de suas respectivas pesquisas no mesmo ano: 1957. A partir desse interesse mútuo por um mesmo objeto de investigação, Leda Tenório da Motta anota pontos de convergência temática entre os dois profissionais do pensamento: “Afim, ainda que Barthes não se tenha instalado no “centro de Marx”, mas opere transversalmente a ele, estamos falando de dois pensadores marcados pela inflexão marxista, que estão igualmente atentos à alienação das mentes, ao fetiche da mercadoria, à naturalização do ideológico, em suma, à dimensão da falsa consciência” (MOTTA, 2011, p. 164). Martin Jay também estabelece uma relação oblíqua entre Adorno e o pós-estruturalismo a partir da noção de desconstrução. Jay chega mesmo a afirmar que uma noção precursora de desconstrução se constitui como um campo de força do pensamento adorniano. Conferir: JAY, Martin (1988). Por fim, para além destas conexões transversais entre Adorno e Barthes, é possível ainda estabelecer mais uma semelhança de conteúdo programático entre ambos. Os dois partilham a ideia de o estilo se mantêm numa relação intrínseca tanto com a apresentação das técnicas de escritura quanto com a retórica.

No texto de uma conferência proferida em Turim, em 1967, cuja publicação no ano seguinte recebeu o título instigante de *Cibernética e fantasma (notas sobre a narrativa como processo combinatório)*, Calvino opera mais uma daquelas intersecções mencionadas acima. O escritor constata uma mudança ocorrida em torno das metáforas do pensamento. Até tempos recentes, diz ele, o pensamento era sempre referido como algo fluido. Metáforas famosas como a heraclítica de um rio que corre, ou a de um fio que se desenrola, ou ainda, as imagens gasosas sedimentadas na noção de “espírito”; todas estas imagens facilmente evocavam para o pensamento a ideia de fluidez e linearidade. Porém, metáforas também perdem a sua força evocativa e seus sentidos tornam-se extemporâneos. Calvino diz então que o pensamento passou a ser visto “como uma série de estados descontínuos, de combinações de impulsos sobre um número finito (um número enorme, mas finito) de órgãos sensoriais e de controle” (CALVINO, 2009, p. 200).

Essa mudança ocorreu a partir do advento dos chamados cérebros eletrônicos. Na época em que Calvino escreve, final dos anos sessenta do século passado, os computadores ainda estavam distantes de se comparar em termos de funcionamento à complexidade do cérebro humano, contudo, o escritor italiano percebe o desenvolvimento potencial dessas máquinas e afirma que elas já estavam aptas “a nos fornecer um modelo teórico convincente para os processos mais complexos de nossa memória, de nossas associações mentais, de nossa imaginação, de nossa consciência” (IDEM).

Ao tomarem parte do cotidiano das pessoas, habitando assim o horizonte cultural das sociedades contemporâneas, os computadores alteraram de maneira radical o imaginário dos processos mentais humanos. Calvino diz então que:

“Em lugar daquela nuvem cambiante que até ontem levávamos na cabeça, e de cujo adensamento ou dispersão procurávamos nos dar conta, descrevendo impalpáveis estados psicológicos, obscuras paisagens da alma – em lugar disso tudo, hoje pressentimos a rapidíssima passagem de sinais pelos intrincados circuitos que ligam os relés, os diodos e os transistores que se apinham em nossa calota craniana” (IDEM).

O que está em jogo no diagnóstico traçado por Calvino se articula numa dupla direção. Primeiro, as mudanças ocorridas em torno do modo como designamos metáforas para dizer o que é o pensamento. O modo como designávamos o

pensamento estava em concordância com a ideia de fluxo de continuidade, hegemônica no século dezenove. Para Calvino, hoje, impera a noção de ruptura. A ideia de um fluxo heraclítico já não traduz o modo como apreendemos fenômenos tais como a passagem do tempo, a dinâmica das sociedades, a linguagem e o próprio pensamento. Segundo, o questionamento da ideia hegemônica de subjetividade. Calvino parece manter em seus escritos teóricos um interesse ativo pela noção de subjetividade e pelos seus possíveis desdobramentos.

Um dos desdobramentos da subjetividade ao qual Calvino se interroga é pela possibilidade de uma máquina ser capaz de *criar e compor poemas e romances*. A nossa inferência é que o escritor italiano não está interessado diretamente na possibilidade efetiva de uma máquina dessa espécie. Como ele mesmo diz, o que importa não é tanto a viabilidade prática de um tal construto, mas a sua *viabilidade teórica*. Para Calvino, essa viabilidade teórica possibilita traçar algumas conjecturas:

“estou pensando numa máquina que escreva e ponha em jogo, na página, todos aqueles elementos que costumamos considerar como os mais ciosos atributos da intimidade psicológica, da experiência, da imprevisibilidade das mudanças de humor, os sobressaltos, as aflições e as iluminações interiores” (CALVINO, 2009, p. 203).

Calvino está falando visivelmente das instâncias subjetivas de um indivíduo, ou seja, da subjetividade. A conjectura que ele traça é a da possibilidade de uma subjetividade não antropocêntrica. Ainda que Calvino pense em termos de uma projeção antropomórfica quando se refere à cartografia da interioridade dessa configuração subjetiva conjectural, não se pode deixar de reconhecer o mérito de tal pensamento. Pois é um pensamento que envolve riscos. O risco, por exemplo, de pensar para além do conceito existente. E aqui a imputação à Calvino de não conseguir fugir das projeções antropomórficas quando se refere às feições internas de seu modelo conjectural de subjetividade, talvez seja um tanto infundada, pois como se pode falar de algo que ainda não se efetivou conceitualmente? Pensar uma subjetividade não antropocêntrica significa pensar em algo que se recusa ao conceito. Tratar-se-ia, neste caso, de uma *existência rebelde ao conceito*, naquele sentido de que fala Derrida? (DERRIDA, 2002).

A conjectura insólita de Calvino se conecta, sem dúvida, com uma outra questão que lhe é bastante incômoda, não só a ele, mas a muitos escritores e

pensadores que de algum modo tenham se dedicado ao tema: qual o caminho que leva à página escrita? O que se põe na origem da escritura? O que move a mão do escritor? Calvino reatualiza a questão: “Por que caminhos a alma e a história ou a sociedade ou o inconsciente se transformam numa sequência de linhas pretas numa página branca?” (CALVINO, 2009, p. 205).

Do mesmo modo, se poderia perguntar na esteira da reflexão de Calvino, quais caminhos, que história ou sociedade, ou ainda, que zonas inacessíveis de consciência levariam uma subjetividade não antropocêntrica a se transformar numa narrativa. Como uma subjetividade desse tipo poderia afluir as suas instâncias subjetivas até um campo linguístico organizado pelos meios de expressão próprios? Calvino restringe a sua pergunta ao estilo que um autômato literário poderia ter. Mas a sua inclinação sempre o leva a conectar transversalmente as questões dos meios de expressão com a questão de como ocorre um desdobramento da subjetividade no ato da escritura.

Calvino sempre se sentiu insatisfeito com as respostas oferecidas pelas diversas teorias estéticas a respeito do motor que move a mão do escritor. Para ele “sempre permanecia um vazio que não sabíamos como completar, uma zona obscura entre a causa e o efeito; como se chega à página escrita?” (CALVINO, 2009, p. 205). E sobre o ponto específico em que a subjetividade se desdobra e se multiplica no ato da escritura, o escritor italiano acusa o silêncio das mais importantes teorias estéticas sobre o assunto. A literatura, ao seu modo de ver:

“era uma obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra, conforme determinadas regras definidas ou, com maior frequência, regras não definidas nem passíveis de ser definidas mas que podiam ser extrapoladas de uma série de exemplos ou protocolos, ou regras que inventamos especificamente, isto é, que derivamos de outras que outros seguem” (CALVINO, 2009, p. 205).

Calvino sente a mesma propensão de Adorno de conectar a questão dos meios de expressão com o problema da posição do sujeito na linguagem. Nessa operação, que Calvino chama de *série obstinada de tentativas* de encadear uma palavra na outra, acontece uma fragmentação do sujeito. O *eu* se desdobra em figuras diversas. Primeiro, apresenta-se em um “eu que está escrevendo e em outro eu que é escrito, num eu empírico que está atrás do eu que escreve e num eu mítico que serve de

modelo ao eu que é escrito” (CALVINO, 2009, p. 205). Para Calvino, ocorre, portanto, uma dissolução do eu do autor. Ao modo de Barthes, Calvino também é um celebrante da morte da figura do autor. Do mesmo modo contundente de Barthes, que vê na escritura a destruição da voz singular do autor, Calvino diz que o autor se reduz a “um produto e um modo da escritura” (CALVINO, 2009, p. 205). Ao endossar a morte do autor, Calvino celebra o primado da obra, “que continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que lê” (CALVINO, 2009, p. 206).

Diferente de Barthes, que faz da morte do autor o pagamento pelo nascimento do leitor, mas cujo conteúdo subjetivo desse leitor fica indeterminado, pois ele é um *alguém* “sem história, sem biologia, sem psicologia” (BARTHES, 2012, p. 64); Calvino continua a investir nas configurações da subjetividade no ato da escritura. Como já foi explicitado, a figura do autor se apresenta apenas como uma das configurações possíveis da subjetividade nesse processo. Para Calvino, o eu de quem escreve se compõe de *sucessivas camadas de subjetividade*. A obra literária impõe essa condição preliminar para quem escreve, a invenção desse “primeiro personagem que é o autor da obra” (CALVINO, 2009, p. 376). E toda a questão se resume, para Calvino, nessa multiplicação subjetiva que é acionada pela escritura:

“É sempre apenas uma projeção de si mesmo que o autor põe em jogo na escritura, e pode ser tanto a projeção de uma parte verdadeira de si mesmo como a projeção de um eu fictício, de uma máscara. Escrever pressupõe a cada vez a escolha de uma postura psicológica, de uma relação com o mundo, de uma colocação de voz, de um conjunto homogêneo de meios linguísticos e de dados da experiência e de fantasmas da imaginação, em suma, de um estilo” (CALVINO, 2009, p. 376).

Calvino parece guardar uma ambiguidade em relação à questão da posição do sujeito no campo da linguagem. Como vimos anteriormente, a escritura é o lugar de desdobramento da subjetividade. A escritura exige que o sujeito se desdobre em sucessivas camadas de subjetivação. E nesse processo ocorre também uma dissolução da figura do autor. Mas essa dissolução subjetiva não leva ao desaparecimento completo da subjetividade. Neste sentido, a posição de Calvino parece concordar com aquela de Deleuze, na qual se exige *um mínimo de sujeito* para que se possa desdobrar agenciamentos.

Habermas considera Calvino um partidário da guinada filosófica que torna a linguagem autônoma. Com isso, a linguagem passa a ocupar o antigo lugar da subjetividade. Mas talvez o que agrade tanto ao filósofo alemão seja o fato de Calvino não se desfazer completamente da noção de sujeito²⁵. Ou seja, embora Calvino seja um participante do que Habermas chama de discussão francesa, que liquida principalmente com o legado da filosofia do sujeito, o escritor italiano ainda se mantém com um pé nesta filosofia. O que ajuda a compreender a posição de Calvino é que a noção de sujeito é para ele uma espécie de salvaguarda para um salto possível para fora do círculo restrito da subjetividade.

Ao final de *Seis propostas para o próximo milênio*, cogita a possibilidade de uma obra concebida fora do âmbito restrito do *self*. Tal obra, pensa Calvino, teria a característica de permitir:

“sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...” (CALVINO, 2006, p. 138).

²⁵ . Habermas reconhece Calvino como um participante da discussão francesa do pós-estruturalismo. O que atrai a atenção do filósofo alemão pelo escritor italiano é a ideia de uma realidade linguística absolutizada na obra, que tudo abrange. E com isso, forçando a realidade fictícia vivenciada pelo leitor a se tornar real. Habermas faz uma análise cerrada dessa ideia de Calvino, entrecruzando dois textos teóricos do escritor - *Os níveis de realidade em literatura e Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)* – com o romance *Se um viajante numa noite de inverno*. Conferir: HABERMAS (1990).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Colocamos à prova nesta dissertação a ideia de que a escritura é um lugar no qual ocorre processos de subjetivação. Tomar a escrita literária, no sentido preciso de uma produção ficcional, como um modo possível de relação a si foi o propósito que nos conduziu até aqui. Defendemos que, enquanto procedimento, o ato de escrever conduz a uma forma específica de subjetivação. A escritura, portanto, foi tratada como uma possibilidade de ocorrência do trabalho sobre si.

Este foi o eixo de investigação. No entanto, dois importantes pontos de inflexão se mantiveram de forma latente ao longo de todo o desenvolvimento da pesquisa e que não puderam ser abordados e desenvolvidos de maneira adequada. Dado que a formatação de um trabalho dissertativo impõe severas restrições, consideramos então que esses pontos de inflexão seriam conteúdos programáticos de uma pesquisa a ser desenvolvida posteriormente.

O primeiro ponto de inflexão concerne à relação entre a filosofia e a literatura. Alertamos na introdução que embora o trabalho do filósofo e do escritor se exerça sobre as mesmas ferramentas – a palavra, o pensamento, os respectivos meios de expressão – uma divergência os separa. A noção de verdade estabelece um limite tenso entre as duas áreas. Mesmo um filósofo como Adorno, que sempre teve a literatura como pauta constante de seu pensamento (e como mostramos aqui, a partir de sua parceria com Thomas Mann, que ele possuía um conhecimento das peculiaridades imanentes do trabalho do escritor), e que manteve na forma da linguagem filosófica um foco constante de seu pensamento; ainda assim, Adorno não está disposto a perder a noção de verdade como um marco regulatório na relação entre a filosofia e a literatura: “Sempre que se pretendeu compreender os escritos de filósofos como criações poéticas, perdeu-se de vista seu conteúdo de verdade” (ADORNO, 2010, p. 21).

Essa linha de concepção filosófica tem por princípio a exigência de que o conteúdo conceitual da verdade, no seu rigor formal, encontre a sua legitimação e fundamentação na efetividade do real. De Kant aos frankfurtianos, o requerimento é o mesmo, de que o real seja a evidência que consolida o conceito. A coesão arquitetônica da composição ou as manifestações subjetivas do pensador não são

recursos que atestam legitimidade do discurso filosófico. Portanto, apenas o real pautaria os limites estreitos de elaboração do texto filosófico.

Fazendo uma comparação direta com a tessitura de um texto literário, podemos perceber que o escritor possui uma liberdade criativa muito mais extensa. A operação de produção de um texto ficcional não tem um compromisso categórico com a noção de verdade e do quanto esta depende do real como sua prova de legitimação. O escritor tem uma liberdade de movimento muito maior para subverter a rígida diferença conceitual que a filosofia estabelece entre realidade e ficção. O escritor pode até mesmo postular que a ficção tem os seus próprios níveis de realidade. Para Italo Calvino, por exemplo, a literatura possui uma variedade de níveis de realidade. Segundo ele “a literatura é regida por essa distinção de diversos níveis de realidade e ela seria impensável sem a consciência dessa distinção” (CALVINO 2009 p. 368).

Estas questões de litígio entre filosofia e literatura envolvem também a legitimidade da linha demarcatória entre ambas. Nesse debate está em jogo toda uma outra compreensão filosófica. Uma compreensão que tem como postulado a diluição da diferença de gênero entre filosofia e literatura. E é do âmbito desta outra linha de pensamento que se pode perguntar se a pretensão de validade de um discurso filosófico não se constitui na imanência do próprio discurso.

Chegamos assim ao segundo ponto de inflexão latente de nossa pesquisa. Pois é a partir do nivelamento da diferença de gênero entre filosofia e literatura que vai ocorrer a dissolução da subjetividade filosófica na ordem da linguagem.

A nossa pesquisa se ateu ao tema da escritura como um modo possível de subjetivação. Porém, o desenvolvimento do tema em torno do conceito de subjetivação se apropria de um desdobramento da chamada filosofia do sujeito. Há uma intersecção entre as noções de subjetivação, dessubjetivação, sujeito e subjetividade que o presente trabalho optou por não desenvolver. O motivo dessa escolha teve dois determinantes. O primeiro foi a extensão mais restrita do trabalho dissertativo, no qual não haveria espaço para discorrer sobre o modo como a noção de sujeito se desdobrou na noção de subjetivação e seus conceitos correlatos. E o segundo foi que essa intersecção entre as noções de sujeito, subjetividade e subjetivação revela um contexto muito vasto de discussão filosófica em torno da questão do sujeito. Acompanhar as variações mais recentes no léxico conceitual da

filosofia do sujeito exigiria, por si só, um trabalho dissertativo à parte. Da mesma forma seria o trabalho de investigar como se operou nas filosofias mais recentes a passagem de um significado universal da noção de sujeito para uma significação singular.

O enfrentamento dessas questões nos levaria indubitavelmente a percorrer o período no qual ocorre a querela em torno da noção de sujeito. Período que, segundo Vincent Descombes (2009), remete primeiro à virada idealista de Husserl, passa em seguida por uma radicalização da relação subjetiva a si através da analítica existencial de Heidegger, alcança o exercício estruturalista de revelar o sujeito apenas como um efeito de linguagem, atravessa o momento da superação das filosofias clássicas da consciência com a teoria habermasiana do agir comunicativo; chegando, enfim, ao momento no qual o sujeito adquire os contornos da finitude humana e da historicidade com os trabalhos de restauração hermenêutica de Gadamer e Ricoeur.

Com essas considerações fica evidente que algumas questões que ficaram latentes neste trabalho poderão se constituir como uma linha futura de investigação. E nesse sentido se poderia perguntar, por exemplo, se em algumas linhas do pensamento contemporâneo o uso da noção de sujeito não guarda uma excessiva dose de ambiguidade. Se poderia também levantar a seguinte hipótese: será que a dissolução do sujeito no universo da linguagem não foi o elemento responsável por oferecer as condições de uma ressignificação desse conceito no uso posterior da noção de subjetivação?

Em um texto recente, Peter Pelbart faz uma reflexão pertinente sobre essas questões. Para que serviu nos livrarmos do sujeito, se afinal de contas apenas reencontramos as subjetivações e individuações? O autor oferece a seguinte resposta: “A menos que tais subjetivações ou dessubjetivações remetam a acontecimentos e agenciamentos” (PELBART, 2019, p. 160). Contudo, também se pode perguntar se o fato de se reportar novamente ao sujeito através da noção de subjetivação não responde a uma necessidade no campo do conceito: a de manter um nexos estrutural que unifique as significações em torno daquela sucessão confusa de volições, emoções e cognições do nosso eu.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**; tradução Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

ADORNO. Theodor W. **Notas de literatura I**; tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2006.

ADORNO. Theodor W. **Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada**; tradução Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

ADORNO. Theodor W. **Notas sobre literatura**; traducción Alfredo Brotons Muñoz. Madri: Akal, 2009.

ADORNO. Theodor W. **Berg: o mestre da transição mínima**; tradução Mário Videira. São Paulo: Unesp, 2010a.

ADORNO, Theodor W. **Kierkegaard: construção do estético**; tradução Álvaro L. M. Valls. São Paulo: Unesp, 2010b.

ADORNO. Theodor W. **Primeiros escritos filosóficos**; tradução Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência**; tradução Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**; tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita arte e livros**; tradução Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum: sobre o método**; tradução Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.

ARISTÓTELES. **Metafísica**; tradução Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**; tradução Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**; tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**; tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**; tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**; tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas; tradução Ivo Barroso. São Paulo, 2006.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**: discurso sobre literatura e sociedade; tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. **Mundo escrito e mundo não escrito**: artigos, conferências e entrevistas; tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: 2015.

CARRERO, Raimundo. **A preparação do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

CHALÁMOV, Varlam. **Contos de Kolimá**; tradução Denise Sales, Elena Vasilevich. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**; tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas (1975-1995); tradução Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**; tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Disponível em <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>. Acessado em 13 de fevereiro de 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor; tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**, v. 4; tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2017.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou** (à seguir); tradução Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.

DESCOMBES, Vincent. **O complemento do sujeito**: investigação sobre o fato de agir por si mesmo; tradução Angelina Corrêa Renard. São Paulo: Radical Livros, 2009.

FLAUBERT, Gustave. **Cartas exemplares**; tradução Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

FLAUBERT, Gustave. **Oeuvres complètes**. Paris: Arvensa Éditions, s/d. Paginação irregular. ISBN [E-book 9782368410196].

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**; tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FOUCAULT, Michel. **O belo perigo**: conversa com Claude Bonnefoy; tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016a.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético; tradução Ana Letícia, Lucia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUATTARI, Félix. **Da produção de subjetividade**; in PARENTE, André. Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual; tradução Rogério Luz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

HABERMAS, Jürgen. **Pensamento pós-metafísico**: estudos filosóficos; tradução Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

JAY, Martin. **As ideias de Adorno**; tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1988.

JAY, Martin. **A imaginação simbólica**: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

KAFKA, Franz. **Diários 1909-1912**; tradução Renato Zwick. Porto Alegre: LPM, 2018.

KAFKA, Franz. **Diários**; traducción Joan Parra y Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Penguin Random House, 2018.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**; tradução Laymert Garcia dos Santos. 2 ed. São Paulo: n-1, 2017a.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**; tradução Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1, 2017b.

LIMA, Laércio de Assis. Montaigne/Derrida e o problema da animalidade. In BAUCHWITZ, Oscar Federico; MORAES, Dax; AMARAL, Gisele (orgs.). **É a metafísica espelho da vida?** Natal: Caule de Papiro, 2018. Pp 279-293.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**; tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MANN, Thomas. **A gênese do Doutor Fausto**: romance sobre um romance; tradução Ricardo F. Henrique. São Paulo: Mandarim, 2001.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**; tradução Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2017.

MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes**: uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2011.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1, 2016.

PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1, 2019.

RENAUT, Alain. **O indivíduo**: reflexões acerca da filosofia do sujeito; tradução Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

RENAUT, Alain. **A era do indivíduo**: contributo para uma história da subjectividade; tradução Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, (s/d).

SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**; tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. **O idiota da família**: Gustave Flaubert de 1821 a 1857; tradução Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2013.

VALÉRY, Paul. **Lições de poética**; tradução Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e companhia**; tradução Maria Carolina de Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ZOLA, Emile. **Do romance**; tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário/Edusp, 1995.