

# Valor literário depois da Teoria: Derrida, Agamben e os Escritores do Não

Sérgio Luiz Prado Bellei  
UFMG

## Resumo

A ascensão da Teoria na segunda metade do século XX foi percebida, por parte significativa da academia, como uma ameaça aos valores tradicionais da literatura e dos estudos literários. Produzida no ambiente pouco arejado e degradado da universidade moderna, a Teoria teria supostamente aberto caminho para discursos pouco racionais e voltados para o enfraquecimento do senso comum, da inteligibilidade textual e da objetividade. Foi, em parte, responsável não apenas pelo declínio da cultura e da literatura, mas, até mesmo, pela derrocada da moral, dos costumes e do humanismo. O presente ensaio trabalha a possibilidade de pensar a Teoria para além de uma perspectiva meramente negativa e em direção a uma proposta alternativa de valorização da literatura em textos exemplares de Jacques Derrida, Giorgio Agamben e dos escritores do Não.

Palavras-chave: Teoria; Valor literário; Giorgio Agamben; Jacques Derrida; Enrique Vila-Matas.

## Abstract

The rise of Theory in the second half of the 20th Century was understood, by a significant part of the academy, as a threat to the traditional values of literature and literary studies. Produced in the stifling and degraded environment of the modern university, Theory presumably paved the way to the development of irrational discourses devoted to the weakening of common sense, of textual intelligibility and objectivity. It was responsible, in part, not only for the decline of literature and culture, but also for the degradation of morality, of habits and customs, and of humanism. This essay considers the possibility of thinking Theory beyond the limitations of a purely negative perspective in the direction of an alternative proposal of literary value in exemplary discourses of Jacques Derrida, Giorgio Agamben and the writers or the No.

Keywords: Theory; Literary value; Giorgio Agamben; Jacques Derrida; Enrique Vila-Matas.

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2018n24p5>

1 EAGLETON, Terry. *After Theory*, 2003, p. 2

2 Ibidem, p. 1-2

3 PATAI E CORRAL. *Theory's Empire*, 2005, p. 1.

4 Ibidem, p. 6.

5 Ibidem, p. 8.

6 Ibidem, p. 5.

7 Ibidem, p. 13.

## A Teoria e a crise da literatura

Terry Eagleton situa o que chama de “alta teoria” no período que vai de 1965 a 1980. É nesse momento histórico que um grupo de pensadores produziu um número significativo de obras maiores que, ainda no dizer de Eagleton, “tem ainda hoje valor incomparável”: Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Roland Barthes, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Hélène Cixous, Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Edward Said, entre outros. Dada a velocidade da produção teórica no mercado internacional de ideias, é bem possível que o “valor incomparável” a que se refere Eagleton não seja hoje o mesmo que era em 2003. Mas seria exagerado dizer que esse valor foi reduzido, no momento presente, a uma coisa do passado. “Vivemos hoje o momento que se seguiu ao que poderia ser caracterizado como alta teoria, um momento que, tendo-se enriquecido com as ideias (*insights*) de pensadores como Althusser, Barthes e Derrida, avançou de certo modo para além deles.”<sup>1</sup> O “hoje” de Eagleton é 2003, mas ainda vale, pelo menos em parte, para o momento presente.<sup>2</sup>

A reação de parte significativa da intelectualidade tradicional ao trabalho desses pensadores maiores é bem conhecida e tem hoje uma história que produziu, recentemente, o seu *vade mecum*, apropriadamente intitulado *Theory's Empire*. Daphne Patai e Will H. Corral, organizadores da antologia, insistem em designar o que Eagleton chama de “alta teoria” por Teoria, para diferenciar os seus praticantes de teóricos anteriores, supostamente menos ambiciosos e marcados por um respeito maior pela literatura. Os representantes da Teoria, por outro lado, consideram que a “teoria é mais importante do que a literatura”<sup>3</sup> e “desencorajam o amor pelo texto literário”.<sup>4</sup> Seu maior pecado foi promover a textualização do mundo (“entenderam o mundo todo como um ‘texto’”<sup>5</sup>), o que gerou uma homogeneização de discursos em que a literatura é apenas mais uma prática cultural, ao lado dos “estudos subalternos, estudos culturais e teoria gay”.<sup>6</sup> Diante de tais descabros, a antologia tem uma missão: “tornar acessível a alunos e leitores interessados um aparato intelectual eficiente, para ajuda-los na redenção do estudo da literatura, enquanto prática digna de ser exercida em termos de seu próprio valor.”<sup>7</sup> Boa parte das contribuições da antologia considera a Teoria como uma força perversamente produzida no ambiente fechado e degradado da academia contemporânea que tem como objetivo desenvolver discursos pouco racionais e voltados para o enfraquecimento do senso comum, da inteligibilidade textual e da objetividade. No limite, é responsável não apenas pelo declínio da cultura e da literatura, mas, até mesmo, pela derrocada da moral, dos costumes e do humanismo. Nessa perspectiva, o que subjaz aos discursos da desconstrução, do marxismo, do feminismo e do materialismo cultural, entre outros (por vezes caracterizados como escolas

do ressentimento), é, precisamente, enfatizar a dessacralização dos clássicos canonizados.<sup>8</sup>

8 Cf. PATAI E CORRAL (Org). *Theory's Empire*, 2005, p. 1-13.

A identificação do problema central da Teoria em termos da textualização do mundo é certa. Reduzindo o problema complexo da Teoria a uma simplicidade quase escolar, mas nem por isso falsa, não seria descabido dizer que os representantes da Teoria, tendo levado a sério a proposta saussuriana da linguagem enquanto sistema, já não podiam ignorar a linguagem em sua materialidade e autonomia. Nessa virada dos estudos linguísticos, já não é possível entendê-la meramente como um meio de comunicação ou um meio de representação do real. Falando do mundo, a linguagem fala também e sempre dela mesma, ou seja, despede-se da passividade que lhe era atribuída pela tradição e torna-se uma força ativa. Já não é possível dizer “eu falo” sem acrescentar logo: “a linguagem fala em mim”. Mas dizer que “a linguagem fala em mim” significa dizer que o sujeito que fala perde poder porque já não pode garantir o controle sobre o que diz. Já se começa a perceber aqui que a suposta força destruidora da Teoria vai muito além de sua capacidade analítica. Acaba por colocar em xeque fundamentos até então caros e inquestionáveis da cultura ocidental: a autonomia do sujeito, do autor, da linguagem enquanto meio de expressão, a filosofia da presença e das origens, o logocentrismo, o essencialismo, as teorias da correspondência entre representação e verdade e, o que vai ser de interesse primordial no presente ensaio, as teorias da mimese, que necessariamente postulam a anterioridade do real ou de alguma representação do real em relação à linguagem.

9 ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp*, 1953, p. 23.

10 HALLIWELL, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis*, 2002, p. 5.

### A mimese em crise

Prática cultural milenar e consolidada, a mimese naturalizou-se a ponto de dispensar questionamentos. Essa naturalização foi facilitada porque os dois sentidos da mimese enquanto τέχνη foram desde sempre contaminados pela mimese enquanto ψυχή. Ou, para utilizar os termos propostos no clássico trabalho de Abrams, o “espelho” foi desde sempre contaminado pela “lâmpada”.<sup>9</sup> Stephen Halliwell resume da seguinte forma os dois conceitos de representação enquanto técnica que remontam a Platão e Aristóteles e que permanecem vigentes até o momento presente:

Há, em primeiro lugar, a ideia da mimese que tem como objetivo retratar e iluminar um mundo que pode ser (parcialmente) acessível e compreendido fora da prática artística [...]; em segundo lugar, a ideia de mimese enquanto criadora de um heterocosmo artístico independente, um mundo próprio, mas que pode ainda conter em si algum tipo de “verdade” sobre a realidade como um todo.<sup>10</sup>

11 PATOLSKY, Matthew. *Mimesis*, 2006, p. 161.

12 DERRIDA, Jacques. *Disseminations*, 1981, p. 191.

O primeiro conceito propõe a metáfora do espelho para significar a reprodução da realidade. O segundo, sem rejeitar radicalmente o espelho, apresenta-o como implicitamente direcionado para o espectador e para suas crenças. Nos dois casos, não há como evitar a referência à psicologia ou à cultura humanas. Na mimese, a atividade humana da lâmpada, ou seja, da mente, aciona uma tecnologia para conhecer a verdade do mundo. Estamos aqui a um passo da identificação do humano com o ato de representar. O ser humano é um *homo mimeticus* e é de sua natureza representar o mundo. Essa naturalização da mimese enquanto parte do humano obscurece e relega a segundo plano a possibilidade de entendê-la *também* como uma *teoria*, ou seja, como *uma* forma de ver o mundo e não como a única e exclusiva possibilidade de compreensão do real. Vale a pena sublinhar o termo *também* para enfatizar, de um lado, a força da mimese e a impossibilidade prática de estar fora dela e, de outro, sugerir a sua vulnerabilidade ao apontar para a sua natureza teórica e histórica. Como afirma Matthew Patolsky, em seu recente estudo sobre a mimese,

[...] a mimese dominou de tal forma o nosso pensamento que passou a ser repetida com frequência como verdade inquestionável e não como um conceito filosófico que teve sua origem nos diálogos de Platão [...] Isso não significa que podemos descartá-la, significa apenas que é necessário reconhecê-la como uma teoria que tem uma história. Há muitas formas diferentes de entender o complexo temático da mimese, mas pelo menos para a cultura ocidental, não há como escapar dela.<sup>11</sup>

O esforço para entender a mimese enquanto teoria constitui contribuição significativa de boa parte dos representantes da Era da Teoria e de outros que, em um momento posterior, expandiram suas propostas. Penso, principalmente, em Jacques Derrida e Giorgio Agamben. Dadas as limitações do presente ensaio, a discussão dos dois pensadores apresentada a seguir ficará restrita ao exame de textos exemplares, utilizados simplificada e sem nenhuma pretensão de esgotar o assunto.

## Derrida

Percorre a obra de Derrida o questionamento radical da prioridade que a cultura ocidental conferiu, desde Platão, ao *logos* em detrimento da *mimesis*. Nessa lógica de prioridades, “o que é imitado é mais real, mais essencial, mais verdadeiro, etc., do que a imitação [...], é anterior e superior a ele”.<sup>12</sup> As consequências dessa lógica logocêntrica saturam a metafísica ocidental: a presença vale mais do que a sua representação, o original mais do que a cópia, o real mais que a imaginação arquitetada a partir dele. Ocorreram,

em certos momentos históricos, esforços para questionar essa ordem metafísica, mas sem sucesso. O mais conhecido partiu do idealismo romântico europeu, descrito por Abrams em termos da metáfora da lâmpada. Quando os românticos deslocam a representação do espelho para a lâmpada que representa iluminando através do exercício da imaginação criadora, não estariam colocando em xeque a mimese clássica? Derrida acredita que não. O que ocorre aqui é apenas uma mutação do modelo que atrela a origem à verdade. Esse modelo dominante é agora *interiorizado*: o conceito metafísico da origem enquanto *presença daquilo que é para si mesmo* transforma-se na consciência transcendental do sujeito criativo: “a idealidade, para o sujeito, daquilo que é”.<sup>13</sup> Isso não significa que o esforço do idealismo romântico não tenha o seu mérito, já que a arte aqui se transforma em uma natureza melhorada, “mais livre, mais prazerosa, mais criativa, mais natural.”<sup>14</sup> Note-se, de passagem, que o romantismo europeu conviveu com os horrores de uma revolução industrial responsável por um desequilíbrio sem precedentes entre natureza e cultura. Mas esse esforço, longe de rejeitar a metafísica da presença, acaba por confirmá-la, transplantando-a para a imaginação criadora. Richard Kearney resume, concisa e precisamente, a questão:

Quer a realidade seja entendida como original e a imaginação como cópia (Platonismo) ou vice-versa (idealismo romântico), o modelo tradicional de origem e imitação permanece vigente. Ativando ambos a produção da verdade (como presença original) e a sua reprodução (enquanto re-presentação da presença original), a arte continua a ter como regra, ordem e lei capturar a presença do presente. Nos dois casos, é em nome da verdade que a mimese é julgada, prescrita ou proscrita.<sup>15</sup>

A mimese não pode ser, portanto, radicalmente questionada e desconstruída a não ser em uma dupla sessão em que se trabalhe, simultaneamente, a *origem* e a *representação*. É um breve texto em prosa de Mallarmé, “Mimique”, que Derrida escolhe para o exercício dessa dupla sessão. Como qualquer outro discurso da tradição logocêntrica, o texto, que sintomaticamente apresenta-se como uma mímica, deveria ter uma origem: o autor, um outro texto, um evento. Seu contexto aparente é, portanto, a tradição da mimese. O ensaio de Derrida tenta mostrar que o processo mimético é apenas de uma aparência e que, na realidade, “Mimique” subverte esse processo ao transformar cada origem possível em uma referência a outras origens, em um sistema de regressão infinita. Escrito pelo “autor” Mallarmé, o texto reconta uma mímica apresentada *de improviso* (portanto desprovida de uma origem em um texto anterior) pelo ator de mímica Paul Margueritte, intitulada “Pierrot assassino de sua esposa”. Trata-se de uma pantomima em um ato, em que Margueritte assume papéis de todos os atores, representando

13 Ibidem, p. 194.

14 Ibidem, p. 194.

15 KEARNEY, Richard. *The Wake of Imagination*, 1994, p. 285.

16 DERRIDA, Jacques. *Dissemination*, 1981, p. 194.

17 *Ibidem*, p. 206.

Pierrot assassinando a mulher que o traiu imobilizando-a em uma cama e torturando-a com cócegas até a morte. Já se percebe na pantomima uma ambivalência de efeito desestabilizador entre cópia (reprodução de uma origem) e simulacro (cópia sem origem): de um lado, a pantomima imita, ou seja, re-apresenta um evento descrito anteriormente (“Pierrot assassino de sua esposa”); de outro, trata-se de uma improvisação que, portanto, não é determinada por um roteiro anterior. Embora o texto de Mallarmé aponte para a tradição platônica ao dar-lhe o título de “Mimique”, a mímica, na realidade “não imita nada”.<sup>16</sup> Apresenta a ilusão de referir-se a um texto ou a um conceito anterior mas acaba por configurar um sistema de alusões infinitas.

A essa desconstrução de “Mimique”, Derrida acrescenta outras, que aqui me limito a citar resumidamente: a rigor, o texto de Mallarmé não discute a performance de Margueritte, mas um livro escrito por Margueritte sobre a performance, referindo-se portanto à cópia de uma cópia; a cópia da cópia, por sua vez, descreve com palavras uma performance feita em silêncio, o que significa que o roteiro, nesse caso, vem depois da performance; o livro de Margeritte, por sua vez, menciona no prefácio que a performance da pantomima resultou, em parte, da referência elogiosa feita pelo próprio Mallarmé; e parte do texto de Mallarmé parece ser uma citação do livro de Margeritte que, na realidade, não existe no texto, configurando portanto o simulacro de uma citação. Derrida conclui que todas essas reviravoltas textuais bloqueiam qualquer possibilidade de distinguir cópias de originais. Não há aqui a negação da tradição mimética, mas antes a sugestão de que, nessa tradição, o que ocorre é uma regressão infinita de cópias que jamais se aproximam de uma origem. Mallarmé confirma a tese proposta por Platão, mas agora “desprovida da sua interpretação platônica ou metafísica, que afirma que em algum lugar o ser de algo que é está sendo imitado”.<sup>17</sup>

### **Agamben**

Dadas as referências relativamente frequentes que faz Agamben a Derrida, não surpreende que parte significativa da crítica acredite que o pensador italiano dialoga com seu antecessor na tentativa de levar adiante um projeto filosófico alternativo. No limite, a obra de Agamben pode até mesmo ser entendida como uma espécie de antídoto para a desconstrução. É o que sugere, por exemplo, Simon Morgan Worthan:

[na leitura dos textos de Agamben] chega-se muito perto de perceber que todo o impulso para a reelaboração crítica de praticamente todo o campo do pensamento pós-iluminista, para não falar de seus deslumbrantes encontros com textos e escritos

filosóficos medievais, dirige-se no final das contas para uma crítica da desconstrução.<sup>18</sup>

A ênfase dada por Worthan na ruptura entre as duas propostas filosóficas é visível, por exemplo, no contraste entre o processo semiológico representado, na cultura ocidental, pelo paradigma da Esfinge e, por outro lado, pelo paradigma de Édipo. Sob o signo de Édipo abrigam-se todas as teorias da relação entre significado e significante em termos da *revelação da algo oculto*. É o caso tanto da interpretação psicanalítica dos símbolos como da teoria semiótica da linguagem. No contexto do presente ensaio, é preciso lembrar que, em todo processo mimético de leitura do mundo, seja pelo espelho, seja pela lâmpada, permanece vigente a perspectiva de Édipo. Sob a perspectiva da Esfinge, por outro lado, abrigam-se todas as teorias do símbolo que “rejeitando o modelo de Édipo, concentram a atenção, sobretudo, na barreira entre o significante e o significado, que constitui o problema original da significação.”<sup>19</sup> À primeira vista, e levando em conta a breve discussão apresentada acima sobre o tratamento da mimese em Derrida, a obra do pensador francês estaria situada no contexto da semiologia da Esfinge. Se é verdade que a leitura de “Mimique” trata fundamentalmente da relação entre significante e significado, é também verdade que essa relação é radicalmente questionada pela ênfase nos “conceitos” (que, na realidade, não são conceitos) de traço e *différance*. É no traço, e não no significado, que se encontra a “origem” da significação, contanto que se diga depressa e paradoxalmente que “não existe origem absoluta do sentido em geral”.<sup>20</sup> O traço é a “*différance* que abre o aparecer e a significação”<sup>21</sup>, mas essa abertura e esse centro original não são anteriores à linguagem e não se encontram fora dela: “operam desde sempre no interior da própria linguagem”.<sup>22</sup> “O centro”, já dizia Derrida em “Structure, sign and play” publicado em 1966, “não é o centro”.<sup>23</sup>

Agamben, contudo, surpreende o leitor com a tentativa de mostrar que Derrida, apesar das aparências, opera no interior da tradição edipiana. É que, para Agamben, a *différance* enquanto limite intransponível da (não) origem da significação acaba por limitar o projeto da desconstrução à proposta saussuriana do fato linguístico enquanto “plexo de diferenças enternamente negativas”.<sup>24</sup> O aprisionamento em um jogo linguístico de diferenças sem fim e sem origem constitui, para Agamben, uma confirmação da lógica metafísica do paradigma edipiano no próprio movimento que a questiona. Existiria uma forma de escapar do aprisionamento de tal lógica? Agamben responde positivamente sugerindo a possibilidade de uma alteração no algoritmo S/s:

18 WORTHAN, Simon Morgan. “Law of Friendship: Agamben and Derrida”, 2007, p. 90.

19 AGAMBEN, Giorgio. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, 1993, p. 139.

20 DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*, 1997, p. 65.

21 Ibidem, p. 65.

22 Ibidem, p. 65.

23 Idem, “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”, 1986, p.84.

24 AGAMBEN, Giorgio. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, 1999, p. 155.

25 Ibidem, p. 156.

26 Ibidem, p. 216.

27 Ibidem, p. 216.

28 ATTEL, Kevin. *Giorgio Agamben: Beyond the Threshold of Deconstruction*, 2015, p. 101

O algoritmo S/s deve, portanto, ser reduzido à simples barra (/), mas nessa barra deveríamos notar não meramente o traço de uma diferença, mas o jogo topológico de colocar coisas lado a lado e de articular (*sunapseis*), que é o modelo que tentamos articular no *ainos* apotropaico da Esfinge.<sup>25</sup>

É a partir desse jogo topológico de articulação da barra (/) que será possível pensar, para além da *différance*, a experiência da linguagem enquanto a potência do que pode simultaneamente ser e não ser, fazer e não fazer, ter potência e impotência.

Essa tentativa de estabelecer uma ruptura em relação ao pensamento de Derrida não é, contudo, a única apresentada nos textos de Agamben. Em ensaio sobre Derrida publicado em *Potentialities* (“Pardes: the writing of potentiality”), Agamben trabalha o traço derridiano não em termos de uma ruptura com a potência, mas em termos de continuidade: “o conceito do ‘traço’ nada mais é do que a tentativa mais rigorosa de reconsiderar [...] o paradoxo Aristotélico da potência.”<sup>26</sup> É que no traço, como na potência, não ocorre “a passagem da potência para a sua realização fatural; trata-se, antes, de uma capacidade de potência que se experimenta a si mesma como tal.”<sup>27</sup> Marca a leitura que faz Agamben da obra de Derrida uma ambivalência que deixa em aberto ora a possibilidade de uma continuidade, ora de uma ruptura. É preciso, portanto, qualificar o que Worthan considera uma crítica da desconstrução. O trabalho sobre Agamben publicado recentemente por Kevin Attel explora sistematicamente a presença dessa continuidade e chega mesmo a sugerir que, em certos casos, Agamben limita-se a traduzir a terminologia derridiana para adaptá-la à sua própria. No caso do conceito de traço discutido acima, Attel sugere que Agamben “opera no sentido de traduzir o vocabulário derridiano para acomodá-lo ao seu próprio vocabulário sobre a potência”.<sup>28</sup>

### **O paradigma da esfinge e o valor da literatura**

Dada a ambivalência na leitura que faz Agamben de Derrida, não seria descabido recontextualizar a obra derridiana situando-a do lado da Esfinge e não, como quer Agamben, do lado do Édipo. Essa perspectiva torna-se particularmente fortalecida quando textos isolados de Derrida são lidos em um contexto mais amplo. Entendido isoladamente, a leitura derridiana de “Mimique” sugere que o texto de Mallarmé é, ao mesmo tempo, tanto uma confirmação da mimese e do logocentrismo ao sugerir que algo está sendo representado, quanto uma crítica ao logocentrismo ao afirmar a impossibilidade de fundamentações textuais em origens e centros, ou seja, ao afirmar a presença de um deslizamento eterno entre significantes. Mas seria esse

eterno deslizamento um mero jogo desprovido de valor ético na medida em que, a partir dele, não se representa valor nenhum? A resposta é negativa se lembrarmos que a operação do traço e da *différance* no texto de Mallarmé é análoga àquela que opera no tratamento derridiano do segredo, da literatura e da democracia. Dadas as limitações do presente ensaio, a questão pode apenas ser trabalhada esquematicamente. Em textos posteriores à *Gramatologia*, Derrida trabalha o conceito de “segredo” não em termos de algo oculto que poderia ser revelado e tornado presente, mas antes como algo que não se presta ao deciframento e que se oculta para sempre. Já não se trata aqui de uma estrutura logocêntrica (algo secreto e original é re-presentado), mas sim do segredo enquanto traço e *différance*. Em *The Gift of Death*, por exemplo, Derrida diz do “segredo do secreto” que “dele não há conhecimento, e ele não está presente para ninguém”.<sup>29</sup> Deve sobreviver, desde sempre e para sempre, a qualquer olhar que tudo vê ou decifra. É esse “segredo sem segredo” que, em *Given Time*, apresenta-se na literatura como uma força que apaixona<sup>30</sup> e que, em “Passions”, será explicitamente definido em termos do traço. O segredo que não se revela opera em termos de uma regressão infinita e bloqueia qualquer poder decisório sobre o seu significado:

Quando já não faz sentido nenhum tomar decisões sobre algum segredo oculto atrás da superfície de uma manifestação textual (e é esta situação que eu chamaria de texto ou traço), quando é o chamado desse segredo, contudo, que aponta para o outro ou para outra coisa, quando é isto em si mesmo que mantém a nossa paixão e nos coloca diante do outro, então o segredo nos apaixona.<sup>31</sup>

Como no caso do traço, o segredo, na linguagem e na literatura, permanece enquanto *possibilidade* além ou aquém de qualquer coisa que possa ou não ser dita sobre ele, ou interpretada a partir dele. É o segredo na solidão absoluta de quem não responde a nenhum chamado porque fechado na alteridade absoluta do *Outro* indecifrável. Para Derrida, esse segredo que habita a literatura habita também a democracia em sua capacidade de dizer tudo, o que significa também a sua capacidade de não dizer nada e de não se obrigar a responder a nenhum chamado que dela exigisse uma resposta a ser constituída como presença, eficácia e poder. Não existe “democracia sem literatura” e nem “literatura sem democracia” porque exercem ambas o direito *sem limites* de “perguntar toda e qualquer pergunta, de suspeitar de todo dogmatismo, de suspender toda referência, inclusive a referência ao autor empírico”.<sup>32</sup> Essa democracia sem limites pouco ou nada tem a ver com a democracia com limites e historicamente situada, aquela necessariamente ligada ao “conceito de um sujeito que é calculável, confiável, impu-

29 DERRIDA, Jacques. *The Gift of Death and Literature in Secret*, 2008, p. 92.

30 Idem, *Given Time*, 1991, p. 94.

31 Idem, *Passions*, 1995, p. 29.

32 DERRIDA, Jacques. “Passions”, 1995, p. 29.

33 Ibidem, p. 29.

34 AGAMBEM, Giorgio. *Stanzas*, 1993, p. 139.

35 Ibidem, p. 138.

36 Ibidem, p. 139.

37 Ibidem, p. 139.

tável e responsável [...] e que tem que revelar o segredo, exceto em situações determinadas e regradas por leis (o segredo da confissão, o do médico, do psicanalista)”.<sup>33</sup> A democracia com limites existe e exerce poder, a sem limites existe enquanto potência e está sempre por vir.

Note-se que a democracia e a literatura, definidas em termos de um segredo saturado de possibilidades que rejeitam uma presentificação no real histórico não está muito distante do conceito de potencia-impotência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer, de dizer e não dizer (ou seja, de dizer tudo) em Agamben. O que significa dizer que a potência-impotência tem certa equivalência com as possibilidades potenciais do traço e que, portanto, tanto Agamben quanto Derrida operam sob o signo da Esfinge que se recusa para sempre a revelar seus segredos. “Certa equivalência” não significa, evidentemente, identidade, já que a potência em Agamben depende da possibilidade de uma experiência da linguagem marcada por uma dimensão ontológica: a linguagem existe; do traço, por outro lado, não se pode afirmar a ontologia do que é e do que existe. Seja como for, o que resta saber é se, nessa preferência pelo segredo e pela potência que, negando a prioridade de revelações e afirmando a força também da impotência, seria possível entrever éticas possíveis da literatura e da política tanto em Agamben como em Derrida. Sob a perspectiva do Édipo, da revelação de segredos e da mimese, a tradição da esfinge significa a falência da ética e da preservação de valores. No resgate que faz Agamben do mito da Esfinge, lembra o filósofo italiano que Édipo, o “herói civilizador”, toma a si a tarefa de preservar esses valores quando decifra o enigma proposto pelo monstro “metade humano e metade fera” e, com esse ato de revelação e clarificação, lança-o no abismo.<sup>34</sup> A partir do gesto heroico de Édipo, a cultura ocidental pode proteger-se do “discurso simbólico da Esfinge, que tem como sua essência codificar e ocultar e que se serve de termos impróprios”<sup>35</sup> e avançar na direção do “discurso transparente de Édipo, que se serve de termos próprios e que é a prática da expressão e da descodificação.”<sup>36</sup> Sob o signo de Édipo, o Ocidente pode, por assim dizer, caminhar em direção à luz e fugir das trevas.

Agamben conclui suas reflexões sobre Édipo e a Esfinge apontando para a necessidade, hoje, da reflexão sobre uma semiologia alternativa: “este capítulo tentou apontar para a origem apotropaica da linguagem no coração da fratura da presença, na qual uma cultura que, tendo quitado sua dívida com a Esfinge, venha a encontrar um novo modelo de significação.”<sup>37</sup> Há na origem da linguagem um monstro que unifica contrários, mas nesse monstro a densidade de potência/impotência anterior à ação é uma força cultural positiva justamente porque resiste à transparência presente na prática edipiana. Em Derrida, por outro lado, há na (não) origem da linguagem o traço e o segredo que jamais se revela, ambos ligados a uma força que rejeita

a transparência. Ao que tudo indica, há algo errado com a transparência. É hora de ouvir o silêncio de Bartleby.

## O silêncio de Bartleby

Há algo de sinistro na referência que faz Derrida à prática obsessiva que, na cultura ocidental, promove a revelação de segredos e restringe a sua prática a algumas situações excepcionais, como a do médico, do sacerdote e do psicanalista. É que a revelação de segredos abre a possibilidade de uma teleologia (uma lógica das finalidades) e de uma escatologia (uma lógica da finalidade última), práticas de fundamental importância para o conhecimento, seja ele realizado por meio da ciência ou por meio da arte. Tendo desvendado o segredo proposto pela Esfinge, abre-se para Édipo a possibilidade de realização de um destino que é ao mesmo tempo político e pessoal: a libertação dos tebanos e o casamento com Jocasta. São, aparentemente, destinos marcados pelo sucesso, exceto pela revelação posterior de que Jocasta é sua mãe, o que acaba por comprometer todo o processo teleológico. Édipo constitui-se, a partir da prática interpretativa, como “um sujeito calculável, confiável, imputável e responsável”<sup>38</sup> que, no final das contas, torna-se a causa de um desastre. Não surpreende, portanto, a presença marcante da crítica à teleologia e à escatologia na obra tardia de Derrida, particularmente a partir de *Espectros de Marx* (1993). No livro, a crítica é dirigida não apenas a uma tradição clássica de transformação histórica, política e progressista em Hegel e Marx, mas também à proposta do neoliberalismo globalizante norte-americano defendido por Francis Fukuiama. Em todos os casos, o processo teleológico define um futuro previsível a partir de um deciframento da complexa relação entre presente e futuro. Em *Um gosto pelo segredo*, Derrida define esse futuro em termos do “valor de um horizonte”, o conceito significando aqui, “como indica o vocábulo original em grego, um limite a partir do qual eu compreendo o futuro de antemão”.<sup>39</sup> Esse entendimento, paradoxalmente, aniquila o futuro: “espero por ele, pré-determino a sua chegada e, portanto, faço dele uma nulidade.”<sup>40</sup> O projeto teleológico, calculista e messiânico do futuro significa a sua destruição porque constitui “um conhecimento antecipado da forma que ele terá que assumir naquilo que está ainda por vir”<sup>41</sup> e que deveria ser um à venir e não simplesmente um *avenir*.<sup>42</sup> Um futuro capaz de respeitar sua futuridade seria, para Derrida, um futuro pensado em termos de um “apelo que vai além do ser e da história” e que constitui uma “abertura em direção a não determinabilidade”.<sup>43</sup> Um futuro marcado, portanto, pelo segredo que não pode ser revelado, mas que nem por isso deixa de ser necessário para a democracia à venir. Assim definido, o segredo, bem como o traço e a *différance*, apontam para uma ética radicalmente questionadora de totalizações e totalitarismos, ou seja, a ética da liberdade democrática absoluta.

38 DERRIDA, Jacques. “Passions”, 1995, p. 29.

39 DERRIDA, Jacques. *I Have a Taste for the Secret*, 2002, p. 20.

40 Ibidem, p. 20.

41 Ibidem, p. 20.

42 Ibidem, p. 20.

43 Ibidem, p. 20.

Algumas páginas adiante, no mesmo texto que estou citando, Derrida declara sua admiração por Bartleby:

45 MELVILLE, Herman.  
*Bartleby, o Escrevente*, 2014, p 12.

Um dos meus paradigmas literários favoritos é *Bartleby, o escrevente*, aquele que, ao dizer “prefiro não”, nem responde e nem deixa de responder. Não diz não, e não diz sim. Há muito a ser dito sobre esse imenso texto de Melville. E há algo análogo em Dickens, onde encontramos uma relação com o outro em que eu não digo nem sim nem não, eu digo ‘eu não quero a liberdade para a revolta, para a rebelião, ou para a recusa, quero a liberdade de não responder, de assinar uma declaração que não diga nem sim nem não, e um não sim e nem não que não é simplesmente uma negação dupla ou uma dialética. “Prefiro não”. Que essa figura esteja associada à morte – bem, há muito a dizer sobre isso, sobre não responder enquanto uma questão política fundamental.<sup>44</sup>

Bartleby morre na prisão porque defende, em sua passividade ao mesmo tempo cadavérica e potente, essa política do segredo que o protege enquanto *Outro* indecifrável, o que o coloca sob o signo da Esfinge, com uma diferença. Supreendida e derrotada pela revelação do segredo, a Esfinge lança-se ao mar e morre. Bartleby, por outro lado, morre vítima do segredo não revelado. Haveria talvez algo mais a dizer sobre as semelhanças e diferenças entre essas duas mortes, uma no contexto da mitologia grega, outra na história do capitalismo de Wall Street, mas trata-se de tarefa impossível nos limites deste ensaio. Seja como for, vale a pena registrar que a estrutura narrativa básica do conto de Melville repete a narrativa mítica e configura-se como uma luta, na Wall Street edipiana da América do século XIX, entre Édipo e seu adversário, contanto que se lembre depressa que o Édipo de Melville é, ao mesmo tempo, derrotado e vitorioso. Digamos, simplificada, que a trama do conto coloca em confronto um advogado de Wall Street, que pergunta sem obter resposta, e o seu escrevente, que responde sem responder. Apresenta-se o narrador do conto, contudo, não apenas como advogado, mas também como um biógrafo que, tendo em sua carreira conhecido copistas ou escreventes de fácil decifração e sobre os quais poderia “contar um mar de histórias”, resolve enfrentar o desafio de narrar Bartleby, “o mais estranho dos escreventes”:

Eu poderia escrever com detalhe sobre a vida de quaisquer copistas; de Bartleby, no entanto, é impossível produzir algo do gênero. Creio que não exista material à disposição para uma biografia completa e satisfatória desse homem – o que, para a literatura, é uma perda inestimável.<sup>45</sup>

O advogado-biógrafo, no entanto, não desanima, e escreve seu relato, não sem antes avisar o leitor de que sua história não pode ser mais do que uma representação precária, talvez até mesmo uma aparência de representação: “o que meus olhos perplexos viram de Bartleby – eis *tudo* que sei a seu respeito, descontento, é preciso dizer, um estranho rumor, do qual me ocuparei a seu tempo.”<sup>46</sup> Não seria talvez descabido ver, nesse texto que Derrida qualifica como “imenso” (ou seja, impossível de ser medido), uma prática desconstrutiva *avant la lettre*: a narrativa origina-se no que os olhos perceberam, mas o olhar é “perplexo”; a veracidade do relato poderia ser suplementada por um rumor que é, contudo, “estranho”.

À proposta de (não) entendimento iniciada seguem-se tentativas frustradas de enquadrar Bartleby em esquemas de decifração. Bartleby, por assim dizer, é um texto a ser traduzido em “uma biografia completa e satisfatória”.<sup>47</sup> Mas a grafia completa da vida não se realiza jamais porque Bartleby não se deixa ler, ou seja, não se deixa contextualizar em nenhuma das lógicas de leitura propostas. Seria possível entender Bartleby em termos de um contrato de trabalho? Da ocupação indevida de um espaço que não lhe pertence? De um homem que, em sua profunda solidão, deveria ser tratado não simplesmente em termos de regras trabalhistas, mas também e principalmente em termos de compaixão e das leis da amizade e da fraternidade? Ou talvez, para além dessas duas possibilidades, como um semelhante merecedor da simpatia exigida pela caridade cristã? Bartleby prefere não ser lido em nenhum desses contextos e, aparentemente, em nenhum outro contexto imaginável. Prefere apenas não. Se optasse por alguma dessas alternativas, passaria por um processo de domesticação que, ao fim e ao cabo, dele faria um “sujeito [...] calculável, confiável, imputável e responsável”<sup>48</sup>, o que significaria a restauração do bom andamento dos trabalhos no escritório de Wall Street. Recusando-se a ser lido, Bartleby torna-se uma força ética de resistência que perturba o ambiente de trabalho e, finalmente, obriga o advogado a abandonar o escritório. A fórmula de Bartleby começa a contaminar de forma irritante o escritório do advogado e a ser usada por todos. E “nada irrita tanto uma pessoa séria quanto a resistência passiva”.<sup>49</sup> Era, portanto, necessário considerar seriamente a necessidade de livrar-se “daquele louco, que em certa medida tinha feito as línguas, para não dizer as cabeças, minha e de meus amanuenses.”<sup>50</sup>

Para Derrida, o segredo que suspende revelações exigidas pela democracia no real histórico, como se viu, traz consigo a força de uma ética de liberdade radical (em contraste com a liberdade regrada) da qual depende a democracia do *a venir* e da chegada do outro imprevisível e indecifrável. Para Agamben, por outro lado, essa suspensão da revelação edípica constitui uma potência pensada em termos de uma ontologia negativa em que o

46 Ibidem, p. 12.

47 Ibidem, p. 12.

48 DERRIDA, “Passions”, 1995, p. 29.

49 Ibidem, p. 33.

50 Ibidem, p. 50.

51 AGAMBEM, Giorgio. *Potentialities*, 1999, p. 246.

52 Ibidem, p. 246.

53 Ibidem, p. 246.

54 Ibidem, p. 247.

55 Ibidem, p. 270.

56 Ibidem, p. 270.

57 Ibidem, p. 261.

58 Ibidem, p. 246.

59 Ibidem, p. 246.

60 Ibidem, p. 261.

61 Ibidem, p. 261.

que pode ser não se separa do que pode não ser. Em *Potentialities*, Agamben recorre à tradição aristotélica medieval representada por Avicena, que distingue três tipos de potência: a da criança que não sabe escrever, mas poderá saber no futuro; a da criança que começou a escrever e desenha as primeiras letras; e, finalmente, a do escriba que “tem o domínio completo da arte de escrever no momento em que não escreve (*potentia scriptoris perfecti in arte sua, cum non scripserit*)”.<sup>51</sup> Esta última é a potência perfeita e acabada que, mais tarde e na tradição árabe, será associada ao processo criativo em que “o agente ou intelecto poético [...] ilumina o intelecto passivo e permite que ele se concretize”.<sup>52</sup> A criação identifica-se aqui “com um anjo, que tem o nome de “Pena” (Qualam).<sup>53</sup> É essa potência perfeita e acabada que, para Agamben, caracteriza Bartleby: “o escriba que não escreve (do qual Bartleby é a figura última e exaurida) é a potência perfeita, que somente um Nada separa agora do ato da criação.”<sup>54</sup> À primeira vista, esse “Nada” separado da criação deveria estar *fora* do ato criador. Trata-se, contudo, de aparência apenas na medida em que Agamben contamina o conceito de “criação” com o de “descrição”, definido como uma “segunda criação em que Deus invoca todo o seu potencial de não ser, criando com base em um ponto de indiferença entre potência e impotência”:<sup>55</sup>

A criação que então se realiza não é nem uma re-criação e nem uma repetição; é antes uma descrição na qual o que aconteceu e o que não aconteceu retornam à sua unidade originária na mente Divina, enquanto o que poderia não ser mas foi torna-se inseparável do que poderia ser mas não foi.<sup>56</sup>

Quando “o que poderia ser e não foi” acontece não acontecendo (no contexto do que se poderia chamar de ontologia negativa), estamos diante da contingência absoluta: “do ser que se pode dizer que é e não é se diz que é contingente”.<sup>57</sup> E é com a “experiência *de contingentia absoluta* que Bartleby nos ameaça”.<sup>58</sup>

Essa ameaça é uma força de resistência que opera tanto na literatura como na ética e na política. Para Agamben, a zona cinzenta da *contingentia absoluta*, onde a potencialidade “emancipa-se tanto do ser como do não ser” e “institui a sua própria ontologia”, “toda e qualquer relação com a verdade” desaparece.<sup>59</sup> Essa forma de ontologia deveria, portanto, constituir um “paradigma para a escrita literária”,<sup>60</sup> o que implicaria um questionamento radical do esforço mimético para dizer a verdade, qualquer que seja, em uma narrativa. O texto de Melville aponta exemplarmente para essa ontologia negativa ao indagar “sobre quais condições pode algo ocorrer e (ou seja, ao mesmo tempo) não ocorrer, ser verdadeiro e simultaneamente não ser verdadeiro”.<sup>61</sup> E aponta também para questões relativas à lei e à soberania que

torna possível ao soberano instituir e suspender a lei que tem sua origem na zona cinzenta da descrição. A sugestão desse contexto ético e político aparece nas páginas finais do ensaio sobre Melville, quando Agamben retoma as leituras que caracterizam Bartleby como uma imagem de Cristo. Bartleby torna-se aqui um messias às avessas que, ao contrário de Jesus, que “veio para redimir o que foi”, chega “para salvar o que não foi”.<sup>62</sup> Bartleby chega “não para trazer as novas tábuas da lei, mas, como no caso das especulações cabalísticas sobre o reino no messias, para cumprir o Torah ao destruí-lo de alto a baixo.”<sup>63</sup> E o final do conto, que dramatiza de forma pungente a morte de Bartleby na prisão e que é tradicionalmente lido como tragédia, pode agora ser entendido como final feliz:

E é aqui que a criatura encontra-se finalmente em casa, salvo porque resistente à redenção. É por isso que, no final, o pátio murado não é um lugar infeliz. Existe o céu e existe a grama. E a criatura sabe perfeitamente bem “onde se encontra”.<sup>64</sup>

## Os escritores do não

Falar da desconstrução em Derrida ou da descrição em Agamben, portanto, significa falar de um esforço teórico para priorizar a potência-impotência em relação ao poder do fato, do traço em relação a tese, do dizer – não dizer em relação ao dito, do potencial de representação – não representação em relação ao representado. E tudo isso em um contexto que, longe de rejeitar a ética e o ativismo político, a eles propõe uma forma de valor alternativo. No caso, mimese que tradicionalmente identifica-se com a própria prática literária dominante, torna-se visível uma proposta de valorização alternativa em que, simplificada, o não dizer ou a suspensão do significado no momento mesmo em que se diz e se significa torna-se marcado positivamente. É esse tipo de valorização que vem dramatizado no estranho livro de Enrique Vila-Matas, *Bartleby y Compañía*, publicado pouco depois da virada do milênio. Trata-se de livro híbrido, mistura de ficção e ensaio acadêmico, que trabalha a temática do silêncio na literatura, presente com particular intensidade a partir do personagem de Melville. O narrador é uma versão atual de Bartleby: vinte e cinco anos depois de publicar um livro sobre a impossibilidade do amor, nada mais consegue escrever. Resolve então, em 8 de julho de 1999, escrever um diário composto de notas de rodapé redigidas a partir de um livro invisível. O objetivo é demonstrar sua competência como um rastreador de Bartlebys, todos definidos pelo narrador como “escritores do Não”:

62 Ibidem, p. 270.

63 Ibidem, p. 270.

64 Ibidem, p. 271.

65 VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y Compañía*, 2006, p. 3.

66 Ibidem, p. 2.

67 Ibidem, p. 3.

Já faz algum tempo que venho rastreando os exemplos frequentes da síndrome de Bartleby na literatura, estudando a enfermidade, a doença, endêmica das letras contemporâneas, o impulso negativo e a atração para o nada que faz com que certos criadores, muito embora dotados de uma consciência literária exigente (ou talvez justamente por isso), nunca conseguem escrever: ou escrevem um ou dois livros e param de escrever ou, trabalhando em um projeto, aparentemente sem problemas, tornam-se um dia paralisados para sempre.<sup>65</sup>

Vítimas de uma “pulsão negativa” e de uma “atração pelo nada”, os escritores do Não são apresentados como uma doença das letras contemporâneas. É, contudo, uma doença estranha, como sugere a citação de Jean de La Bruyere que abre o romance-ensaio: “a glória ou o mérito de certos homens consiste em escrever bem, a dos outros em não escrever”.<sup>66</sup> Escrevem bem os que dizem e não silenciam e, portanto, representam de forma magistral a tradição da mimese. Não se coloca em xeque essa tradição gloriosa. Mas qual seria a glória dos que se recuam a representar, dizer, mimetizar? E como pode uma enfermidade ser gloriosa? Vários dos escritores trabalhados nas oitenta e seis notas de rodapé ajudam a entender o paradoxo. São nomes maiores da literatura dos últimos dois séculos: Rimbaud, Robert Musil, Franz Kafka, Paul Valéry, Hart Crane, Paul Celan, John Keats, Mallarmé, Melville, Nathaniel Hawthorne, Fernando Pessoa, Oscar Wilde, Thomas Pynchon, Tolstoy. Para o narrador, que cita possíveis razões para a interrupção da prática de escrever (bebida, enfermidade, drogas, loucura, falta de inspiração), o ato de não escrever parece ser também uma forma de significar suficientemente importante para ser registrada em seu diário escrito a partir do silêncio de um não-livro. A referência a Melville é particularmente sugestiva. O progenitor de Bartleby e de seus herdeiros não escreveu praticamente nada nas duas últimas décadas de sua vida. Mas esse nada e esse silêncio, como o nada e o silêncio dos escritores do Não, merecem ser ouvidos com atenção até porque deixam entrever, no entendimento do narrador, uma tendência da literatura contemporânea que aponta para o que poderá ser a criação literária do porvir:

Disponho-me, portanto, a passear pelo labirinto do Não, pelos caminhos da mais perturbadora e atraente tendência da literatura contemporânea, o único caminho que está ainda aberto a uma autêntica criação literária; uma tendência que se pergunta o que é a escrita e qual é o seu lugar e que se põe à espreita de sua impossibilidade e que diz a verdade sobre o estado do grave prognóstico – mas extremamente estimulante – da literatura neste fim de milênio. Somente da pulsão negativa, somente do labirinto do Não pode surgir a escrita do porvir.<sup>67</sup>

Uma literatura que indaga a respeito do que é a escrita e onde ela se encontra, ou seja, uma metaliteratura ou uma literatura que é metaficcional, desafia perigosamente a tradição milenar da mimese no momento mesmo em que mimetiza. Resta saber que tipo de resistência essa vigorosa tradição, visceralmente inimiga da pulsão negativa e do labirinto do Não, oferecerá aos herdeiros de Bartleby.

## Referências

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp*. London: Oxford, 1953.

AGAMBEM, Giorgio. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Trad. Ronald L. Martinez. Minneapolis e London: The University of Minnesota Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Trad. Daniel Heller-Rosen. Stanford: Stanford University Press, 1999.

ATTEL, Kevin. *Giorgio Agamben: Beyond the Threshold of Deconstruction*. New York: Fordham University Press, 2015.

DERRIDA, Jacques. "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences". In: ADAMS, Hazard (ed.). *Critical Theory since 1965*. Tallahassee: University Press of Florida, 1986, p. 83-94.

\_\_\_\_\_. *Of Grammatology*. Trad. Gayatri Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *The Gift of Death and Literature in Secret*. Trad. David Wills. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

\_\_\_\_\_. *Given Time: I. Counterfeit Money*. Trad. Peggy Kamuf. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

\_\_\_\_\_. "Passions". Trad. David Wood. In: DUTOIT, Thomas (ed.). *On the Name*. Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 1-31.

\_\_\_\_\_. *I have a Taste for the Secret*. Cambridge: Polity Press, 2002.

EAGLETON, Terry. *After Theory*. New York: Basic Books, 2002.

HALLIWELL, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

KEARNEY, Richard. *The Wake of Imagination*. London: Routledge, 1994.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o Escrivente*. Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo: Grua Livros, 2014.

PATAI, Daphne e CORRAL, Will (Org). *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*. New York: Columbia University Press, 2005.

POTOLSKY, Matthew. *Mimesis*. London: Routledge, 2006.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y Compañía*. Barcelona: Anagrama, 2006.

WORTHAN, Simon Morgan. "Law of Friendship: Agamben and Derrida". *New Formations: A journal of Culture/Theory/Politics*, 2007, 62, 197-205.

