

RESUMO / RÉSUMÉ

... DEVERIA SER UM ROMANCE...

O autor, a partir de um excerto de Schlegel, intenta poeticamente pensar a literatura enquanto um discurso do acontecimento. Tendo em vista os limites do discurso literário e filosófico, este ensaio assume a dicção da escritura enquanto uma forma de abertura na significação.

Palavras-chave: Romance, rastro, Schlegel, abertura, significação.

... DEVRAIT ÊTRE UN ROMAN...

L'auteur, à partir d'un extrait de Schlegel, essaye de penser poétiquement la littérature en tant qu'un discours de l'événement. Etant donné les limites du discours littéraire et philosophique, cet essai prend la diction de l'écriture comme une forme d'ouverture dans la signification.

Mots-clés: Roman, trace, Schlegel, ouverture, signification.

... DEVERIA SER UM ROMANCE...

Jean-Luc Nancy

Professor Emérito de Filosofia da Université de Strasbourg

A literatura não é linguagem escrita: ela não a é, pelo menos, ao menos se a escritura não é uma simples consignação gráfica da fala.

A escritura é anterior à fala e talvez mesmo à linguagem. Com efeito, uma linguagem não é possível senão em uma referência implícita, mas constitutiva, à impossibilidade de passar acima dela para fundá-la em outra linguagem que a ela daria seu sentido. Uma linguagem se funda apenas em si mesma, no reenvio circular a seu próprio código. Sem metalinguagem é a fórmula dessa lei da linguagem.

Uma metalinguagem não seria uma linguagem: seria a manifestação pura da coisa e, com ela, de seu sentido. Em verdade, não seria nem mesmo uma questão de “sentido”. Haveria a coisa e no máximo um indicador apontado para mostrá-la ou algum dispositivo de apresentação, o que nem mesmo é seguro, pois mal se discerne porque se deveria mostrar o que se mostra em si mesmo (axioma que define a verdade para Spinoza e no fundo para todos). É necessário mostrar somente quando se está no elemento do sentido: este se reenvia àquele, ele vai em direção àquele, se funda sobre, se perde em, etc. O sentido mostra, ele indica um horizonte, uma destinação. A verdade se mostra: ela própria é o horizonte ou a destinação, a menos que ela se situe precisamente para além de todo horizonte e de toda destinação (além ou bem aquém, no mais perto de nós).



A “escritura” tornou-se recentemente o nome no qual se contrai esta fórmula: “não existe metalinguagem”¹. Isso significa que a escritura tornou-se o nome do que precede o sentido, ou daquilo que o sucede, ao invés de ser o nome de uma forma de consignar o sentido. Isso significa ao mesmo tempo que ela é também, necessariamente, o nome da verdade. Não a verdade como correspondência correta com um objeto dado, mas a verdade como o que se manifesta em si. A escritura designa o romance da verdade, o romance verdadeiro, o verdadeiro poema.

Para isso foi necessário que a operação de consignação – ou de correspondência – se encontrasse ela mesma deslocada ou transformada. De fato, o modelo de uma consignação se decompôs gradualmente em favor do que se poderia chamar a invenção de uma inscrição, o sulcamento, o engrama de um rastro. A expressão da realidade em uma forma linguageira deu lugar à produção de uma ficção na qual o real sulca um sentido.

Obviamente, trata-se aqui de representações: representamos que se cria outrora em uma linguagem tradutora do real, representamos hoje o real como o abismo da nossa criação². Cada uma dessas representações é uma construção feita de uma precipitação ideológica. Quem quer que escreva – desde o contador da tribo (pois essa oralidade, retomaremos, é “escritura” no sentido que se examina aqui) até o escritor de narrativas e poemas – pouco se importa com tais representações. Ele pode utilizá-las quando interrogado sobre sua atividade, mas elas não orientam seu gesto de escritura.

No entanto, estamos aqui na situação do interrogado. Perguntam-nos como pensar a literatura. Talvez deveríamos malograr a contenda. Talvez deveríamos antes... escrever?

Friedrich Schlegel, o próprio, escrevera esta frase: “A teoria do romance deveria ser ela mesma um romance”³. Em outras palavras, Schlegel colocava que há uma metalinguagem literária e que ela é ela

¹ Jean-Luc Nancy escreve entre aspas a frase “Il n’est point de métalangage”. A solução tradutória encontrada levou em conta certa historicidade. Ao mesmo tempo em que Nancy participa da tradição lacaniana (do “il n’y a pas de métalangage”), ele joga com a sentença, quase consolidada por Lacan, preferindo a forma arcaizante da língua francesa. A expressão negativa formada por *point* constitui um recurso estilístico, além de uma negação mais insistente no estar das coisas. Certamente ainda poderíamos propor a solução, mais analítica, por “não existe nada que seja a metalinguagem”. (N. de T.).

² A expressão francesa “nous nous représentons que” assume aqui uma importância significativa e, por isso, foi mantida em português, mesmo sendo não usual. O jogo entre representação e o dar-se conta seria perdido sem a manutenção desse arcaísmo na tradução. (N. de T.).

³ Ele escreve em sua *Carta sobre o romance* que conviria criar “uma teoria do romance que seria teoria no sentido original do termo: uma intuição espiritual do objeto em um estado de espírito inteiramente sossegado, sereno, assim como convém para a celebração alegre quando se contempla o jogo significativo de imagens divinas. Tal teoria do romance deveria ser ela mesma um romance que reconstituiria visionariamente cada uma das tonalidades eternas da imaginação visionária e que se dispersaria novamente no caos da cavalaria”. (*eine Theorie des Romans, die im ursprünglichen Sinne des Wortes eine Theorie wäre: eine geistige Anschauung des Gegenstandes mit ruhigem, heitern ganzen Gemüt, wie es sich ziemt, das bedeutende*

mesma literatura, portanto imediatamente desprovida de qualquer pretensão de fazer metalinguagem ou metaliteratura.

O emprego recente da palavra “escritura” – deslocado do sentido de “grafia” ao de “estilo” e, em seguida, ao de engendramento textual – significa somente que buscamos delinear como a literatura se engaja antes de qualquer literatura e mesmo antes de qualquer linguagem: ela se engaja em um gesto que abre um rastro.



Um rastro comum sucede a uma passagem. O rastro do qual se trata precede e sulca a passagem. É a sua proveniência, sua vinda. É uma trilha aberta: mas abrir uma trilha supõe simultaneamente uma antecipação, a escolha de uma direção, e a precariedade do rastro cuja natureza é penosamente traçada rumo ao seu apagamento. Ele também, de alguma forma, o apagamento, faz parte da antecipação de uma destinação: o destino de um esvanecimento aí inscrito com a tensão de uma aparição e de um passo à frente.

Para designar essa contradição interna, Derrida falava do *arqui-rastro* (e da *arqui-escritura*). O *arqui* não é aqui nem o mais antigo, nem o supremo: nem arqueologia, nem arquitetura. Não é primitivo, não é primeiro. Ele é imemorial – dessa vez é a palavra de Blanchot. O imemorial não reside em uma memória anterior a toda memória, mas em uma ausência de memória. Trata-se daquilo que precedeu, mas do qual nada se liga ao presente enquanto passado. É um passado tão absolutamente passado que não é nem mesmo passado ou nem passou: não atravessou um presente para se colocar como presente passado. Ele nunca se presentificou.

Esse *terá precedido*: eis o que se diz amiúde. O que se nomeia um “futuro anterior”. Mas o futuro anterior se encontra de alguma forma desdobrado neste caso: não somente *isso terá tido lugar*⁴, mas o que terá tido lugar não é designado senão como o fato de preceder. Neste desdobramento figuram

Spiel göttlicher Bilder in festlicher Freude zu schauen. Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Ton der Fantasie fantastisch wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmal verwirrte.) Texto alemão: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/%C3%84sthetische+und+politische+Schriften/Gespr%C3%A4che+%C3%BCber+die+Poesie>. Texto francês em Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*. Paris: Seuil, 1978, p. 328 (tradução modificada pelo autor).

⁴ A sentença “*cela aura eu lieu*”, no original, configura o próprio acontecimento, com o sentido de “isso aconteceu”. No entanto, e, como irá se mostrar mais adiante no texto, há um jogo entre a sentença de Nancy e o verso de Mallarmé, “*rien n'aura eu lieu que le lieu*”, traduzido por Haroldo de Campos por “nada terá tido lugar senão o lugar”. A noção espacial é importante tanto aqui como no poema constelar de Mallarmé. (N. de T.).

duas atestações: por um lado nada teve lugar senão um “ter lugar” indeterminado (é um dos sentidos possíveis do “*nada terá tido lugar senão o lugar*” de Mallarmé); por outro lado, os diversos valores do futuro anterior jogam juntos: o valor da conjectura (não é absolutamente certo que isso tenha tido lugar), o valor de ênfase (é necessário que tenha tido lugar um acontecimento grandioso); o valor da antecipação (que supõe um contexto tal como: “um dia se revelará que isso terá tido lugar”).



A conjunção destes três valores compõe o sentido que temos dado hoje à “escritura”. Se “escrever” não consiste em transcrever dados prévios – acontecimentos, situações, objetos, suas significações – mas em inscrever possibilidades de sentidos não dados, não disponíveis, abertos pela escritura em si, então se deve considerar:

- a) em primeiro lugar, que nenhum dado precedeu, senão a abertura em si, que não é um dado, mas o dom em si – pois não se deve entendê-la como a abertura de um túnel, sólido e fixo, mas como a de uma boca, móvel à mercê de falas pelas quais se afeta, ou ainda como a de uma ópera, que se precipita para dar o tom, lançar o movimento, abrir as cortinas do pano;
- b) depois, que nada é certo ao sujeito do que pode ter precedido sem, contudo, nenhuma precedência, nenhuma anterioridade; “Escrever é ler onde não há nada” escreve Philippe Grand⁵; mas também é possível que tudo tenha tido lugar, tudo, o mundo inteiro, e que líamos no grande livro de deus ou da natureza: tudo retorna ao mesmo, isto é, retorna a lugar algum;
- c) finalmente, que o que teve lugar antes do que tenha tido lugar seja lá o que for – esse livro vazio ou essa ausência de livro, essa ausência de eu entre meus dois pais, esta origem sem orifício (ou ainda o inverso) constitui um acontecimento da maior importância, tão verdadeiramente considerável que é a considerá-lo que a escritura se consagra.

A escritura se consagra a considerar o acontecimento que não teve lugar ou cujo ter lugar apenas pode permanecer conjectural, tanto que é recolhido para junto de todo vestígio, de todo rastro que se poderia encontrar. Este acontecimento de fato não é ele mesmo senão o prelúdio do rastro, o entalhe da linguagem: o envio do sentido. Indiferentemente, ou ainda encaixadas uma na outra, a criação do mundo, a aparição do homem, o achado da linguagem.

⁵ *Tas II*. Marseille: Eric Pesty Editeur, 2006, p. 126.

Em essência, este envio precede todo sentido possível. Mas “preceder” retorna aqui a desaparecer na ausência pura de toda anterioridade, no já-passado de toda passagem. É o que a escritura sabe e o que ela põe em obra.



A literatura sabe que nada precedeu. Cada escritura abre o rastro. O mesmo rastro que assinala a passagem de nada, a passagem do ausente: aquele que me precedeu. Pode-se nomeá-lo “o morto”. Não “a morte”, que não é nem uma coisa, nem uma pessoa, mas ainda *o morto*, aquele que partiu, que é passado, *o passado* por excelência. Poder-se-ia fazê-lo o personagem principal, o herói do romance que seria o romance da literatura: *Passado, o Passado, Sr. Passado*⁶.

Mas esse herói até então não esteve presente em nenhum lugar – nem na existência, nem nas imaginações dos Antigos: ele é, com efeito, ele mesmo, ele *terá sido* o Antigo absolutamente antigo. Blanchot fala do “apavorantemente antigo”: apavorante porque nós não podemos senão ser tomados de pavor ao considerar a obscuridade vazia da noite que nos precede. Saímos dessa noite e entramos nela, incessantemente. *Passado – o Morto*, ninguém então, mas ninguém ou o não-um, não-um-só, identificado como *Personne*, aquele que como Ulisses para Polifemo chamou-se *Outis*, ninguém, *nobody, niemand, nessuno, nemo* (todos personagens de narrativas, poemas ou canções).

Passado, o morto é aquele que sempre já terá vindo antes que eu venha, antes que qualquer um venha. Sua vinda abre o rastro do que é *vir* em geral: vir ao mundo, vir à luz, a vinda do dia em si. Manifestar-se, estar na manifestação das coisas, gozar de sua manifestação. Nada precede a manifestação, do mesmo modo que nada lhe sucede.

“Literatura” vem nomear isto, este saber da manifestação como ela sai do não-manifesto, do velado, do nada. Desde quando ela vem a esta nomeação, afinal incompreensível à luz dos significados anteriores da palavra: o domínio do literal, depois a coisa letrada, em seguida as “belas-letras”, depois, à maneira alemã, o conjunto de documentos escritos sobre um assunto, e também o “resto” de Verlaine, isto é, a prosa prosaica⁷, ao mesmo tempo que a embriaguez de Flaubert⁸ e antes que, bem mais tarde,

⁶ *Monsieur mon Passé* é uma canção de Léo Ferré, no entanto aqui o passado se vê mais obrigado a passar realmente, a não mais obsedar o presente.

⁷ Última estrofe de *A arte poética*: *Que ton vers soit la bonne aventure / Eparsé au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym... / Et tout le reste est littérature.*

⁸ “Entontçamo-nos com o ruído da pluma e bebamos da tinta. Isto alucina mais que o vinho”. A Ernest Feydeau, 15 juillet 1861.

Roland Barthes declare que o escritor “golpeia de encantamento o sentido intencional, revirando a fala em direção de uma espécie de aquém do sentido”⁹ (enquanto isso, é verdade, a reescrita da epopeia será jocosamente designada como uma “barguigneuse encyclopédique et chaotique chronique”¹⁰ – isto quer dizer que a literatura terá desejado rejogar sem reservas seu próprio sentido, aquém e além de si mesma ou ao menos da identidade que a ela se podia supor) – então, desde quando esse sentido se libera – hoje, todavia, afastando-se de uma representação dominante que quer o testemunho, o registro do real, o vivido que se diz “autoficcionalizado”, como que para significar que ele não é de forma alguma fictício, pois estamos na dor do real, nós nos cremos perdidos no virtual, na fantasia e nas formas ocas – desde quando, então, senão desde sempre?



Não há nenhum contador, na verdade, nenhum fazedor ou recitador de histórias, de mitos, de lendas, de parlendas ou de descidas de um ditado divino, disso não há ninguém que ao mesmo tempo não dê total fé ao conto e não saiba, no entanto, que a inteira substância desse conto reside em sua fala, em sua proferição, que é também sua invenção.

Assim, o filho caçula favorito de sua mãe, por ela protegido do grande macho da horda, desperta um dia para a descoberta de sua própria proeza e conta a todos como ele matou aquele que se torna assim o pai: tal é a origem que Freud se dá da literatura, tal seu mito explicita a invenção do mito, da fala e da tribo a um só tempo.

A literatura é bem exatamente esta fala que sabe que seu sentido vai do nada ao infinito, que ele a precede e a sucede, que ele se precede em si mesmo e se sucede em si mesmo. Esta fala que vai do Morto – o Pai, a Figura insigne ficcionalizada como imolada – e antes da Morte – a Mãe, não figura, mas partilha da fala – em direção a possibilidade de algum sentido comum.

Escutemos, uma vez mais, o começo de cada um dos cantos dos quais nós, mediterrâneos, inventamos a invenção sob o nome de Homero como nome e terra natal de nossa literatura:

Menin aeide thea Peleiaedeo Achileos...

Andra moi ennepe, mousa, polutropon...

⁹ *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972, p. 175.

¹⁰ James Joyce, *Ulysse*, tradução de Auguste Morel et Stuart Gilbert revista por Valéry Larbaud e o autor. Gallimard, 1948, p. 417. [Trad. barganhista enciclopédica e caótica crônica].

A cólera, cante-a, ó divina, do Pelida Aquiles...

O homem, conte-o a mim, ó musa, rico em vias e desvios...

Pedindo seu canto à musa divina, o cantor declara a ficção, mas a ficção aí é também declarada sagrada – inspirada, ou seja, insuflada a partir de um fora que ninguém poderia ser tentado a situar alhures senão no mais íntimo do próprio canto¹¹.

Esse fora é também designado pelo canto como aquele dos acontecimentos que serão relatados e celebrados: a ira de um, as manobras e périplos de outro. Tudo isso aconteceu em algum lugar e em algum tempo, e no entanto se for preciso pedir a narrativa – quase em uma prece – ao sopro de uma voz mais que humana, é que temos tudo a aprender destes acontecimentos, muito embora os nomeemos. O que é para ser cantado – a ira, as manobras – já está lá, mas ainda por vir.

O que é para ser dito em literatura, enquanto literatura, já está sempre lá e ainda está por vir. Isso começou muito antes da narrativa e isso prossegue muito depois dela. É a marca mais própria da narrativa e do canto – de fato, prosa e poema, letra e música são envolvidas aí juntas – do que de ter iniciado antes que a boca pronuncie. A página, a tela, a tábula ou o *tablet* sobre os quais se traça uma escritura figuram bem a propósito dessa antecedência ao mesmo tempo virgem e entalhada – essa abertura.



Igual abertura engaja, estrutura, desdobra, excita toda a literatura. Ela começa e prossegue fora dela mesma, ela não é ela “mesma” nada mais que essa antecedência e essa sucessão inesgotáveis. Não se esgota o sentido. A cada instante crê-se por uma significação: o sentido os depõe todos e os leva alhures, em direção a um fora anterior e ulterior. Pacientemente, perdidamente, esse alhures inscreve, excreve seus rastros.

(Tradução de Fabricia Walace Rodrigues e Piero Eyben)

Recebido em fevereiro de 2012

Aceito em maio 2012

¹¹ Mesmo quando Virgílio, por um deslocamento decisivo, começa com a primeira pessoa – *Arma virumque cano*... Os feitos de armas e o homem eu canto... – esta pessoa se ouve ela mesma inspirada – aspirada – pelo canto. O eu literário, seja ele o de Rousseau, se sabe sempre como ficção de um sujeito da fala e/mas como a verdade da-nessa fala. Ele se sabe saído de lugar nenhum e mesmo exposto.