

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Piero Luis Zanetti Eyben

Nóstos-Escritura
Meta-signo em Mallarmé e Joyce

**Brasília – DF
2008**

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Piero Luis Zanetti Eyben

Nóstos-Escritura

Meta-signo em Mallarmé e Joyce

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor, elaborada sob orientação da Professora Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin.

**Brasília – DF
2008**

a Fabrícia
minha página em branco

A memória do meu Avô
lembrança constante nesse durante

“morto amado nunca mais pára de morrer”
Mia Couto

AGRADECIMENTOS

Fabília
pelo amor

Elizabeth
amizade, orientação, leitura cuidada, palpitação dos enigmas acerca do signo e da referência durante todas as nossas conversas, clarificação e clareza do obscuro de expressividade; da revelia.

Hilda Lontra
princípio disso tudo, onde tudo se apre(e)nde

Meus pais, Helena e Wilham
origem, arquia, metáfora

Minhas avós, Henriette e Teresa
porque os livros e o carinho *sont toujours là*

João e Cleuza
acolhida e confiança

Olímpia
dubleitora formiagradável

Amigos do Ateliê (Dudu, Jeová, Verinha, Cláudio, Valesca, Selena, André, Cristiano)
pelas horas e por fazer de seus anseios meus sonhos

Bianca
fiel amiga de todos os delírios

Zilda
amizade e precisas informações sobre letras e atos

Sunes e Sérgio
amigos de cevada e jornada

Sophia
pela madrugada adentro na vigília

Dora e Jacqueline
auxílio fundamental daquelas dúvidas

Homero, Ovídio, Dante, Shakespeare, Rabelais, Goethe, Flaubert, Celan, Borges, Rosa, Blanchot, Barthes, Haroldo, João Cabral, Osman, Rumi, Nassar, Proust, Perec, Arnaut, Pound, Vico, Bach, Beethoven, Wagner, Boulez, Glenn Gould, Pärt, Bizet, Caetano, Billie, Webern, Miles Davis, Vila-Lobos, Fellini, Woody, Tarkovski, Glauber, Greenaway, Buñuel, Resnais, Clair
por sua memória insistente e diária manter minha sã-idade artístico-literária

CAPES
apoio financeiro para a presente pesquisa

(...) e esta viagem em busca da Ítaca perdida
pode ter-se como virtualmente terminada no
dia em que a própria errância toma
consciência de si como errância de *ninguém*.

Eduardo Lourenço

La littérature va vers elle-même, vers son
essence qui est la disparition.

Maurice Blanchot

OS TABUS, destroçados,
e as andanças aduaneiras entre eles,
úmidos mundos, em
busca de sentido, na
fuga do
sentido.

Paul Celan

Resumo

EYBEN, Piero Luis Zanetti. *Nóstos-escritura: meta-signo em Mallarmé e Joyce*. Tese de Doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

Esta tese tem por objetivo discutir — a partir do conceito de escritura e de suas conseqüências para a teoria literária — a problemática da **estrutura de retorno** que a linguagem dos textos de Mallarmé e Joyce mantém sobre si mesma. A fim de se alcançar tal objetivo, será ensaiada a matematização de um conceito proposto — o de *meta-signo* —, cujo intuito é a transmissão do discurso desses textos a partir das teorias da desconstrução e da psicanálise, vistas aqui tão-somente naquilo em que colaboram para o desenvolvimento de uma "crítica da escritura". Na tentativa de compreensão de qual seja o papel da escritura — na redefinição da significância do texto frente aos problemas da leitura e escrita da própria literatura na modernidade — procura-se estabelecer o grafo e o matema do meta-signo sob o efeito dos fenômenos da assemia (Barthes) e da disseminação (Derrida) que, em conjunto com as teorias psicanalíticas acerca da psicose, do real, da letra e da representação, impulsionam a discussão a respeito da destituição e desgaste do funcionamento do signo enquanto representante. Assim, ao estabelecer a relação entre os textos desses dois autores, entendidos como binômios de uma mesma concepção a propósito da escritura, tem-se por definição a constatação dos elementos que obscurecem e apagam os sentidos em uma dada contextura de significância que apenas seria transmissível, mas não comunicável. Compreender o matema proposto seria, desta forma, apontar o discurso como réplica das relações lingüísticas enquanto possibilidades de compreensão meta-figurativa, ou ainda como meta-referencial (tendendo a zero no gráfico cartesiano, proposto por Saussure e Jakobson), uma vez que tal discurso parte da nulidade do signo à metonímia complexa de seus elementos que ultrapassem a noção mesma de significação.

Palavras-chave: meta-signo, desconstrução, escritura, letra, Mallarmé, Joyce

Abstract

EYBEN, Piero Luis Zanetti. *Nóstos-writing: meta-sign in Mallarmé and Joyce*. Doctorate Thesis. Brasília: University of Brasília, 2008.

This thesis aims to discuss — from the concept of writing and its consequences for literary theory — the problem of the **structure of return** that the language of Mallarmé's and Joyce's texts keeps up on itself. In order to achieve this objective, the mathematisation of a proposed concept — that of *meta-sign* — will be essayed, whose aim is transmitting the speech of those texts from the deconstruction's and psychoanalysis' theories, seen here as just only in which they collaborate to develop a "critique of writing". In attempt to understand what is the role of writing — redefining the significance of the text facing the problems of reading and writing of literature itself in modernity — we seek to establish the meta-sign's graph and mathem under the effect of the concepts of asemy (Barthes) and dissemination (Derrida) which, together with the psychoanalytic theories about psychosis, real, letter and representation, impel the discussion about the destitution and wear of the sign's functioning as a representation. Therefore, in establishing the relationship between the texts of those two authors, defined as binomial of the same conception of writing, we have the finding of the elements that obscure and erase the senses in a given structure of significance that would only be transferable but not communicable. Understanding the proposed mathem would be thus pointing the speech as a reply of the linguistic relations while possibilities of a meta-figurative as well as meta-referential understanding, as this speech departs from the sign nullity to the complex metonymy of its elements that go beyond the notion of meaning.

Keywords: meta-sign, deconstruction, writing, letter, Mallarmé, Joyce

Résumé

EYBEN, Piero Luis Zanetti. *Nóstos-écriture: méta-signe chez Mallarmé et Joyce*. Thèse de Doctorat. Brasília: Université de Brasília, 2008.

Cette thèse a pour but de discuter — de la notion de l'écriture et de ses conséquences pour la théorie littéraire — le problème de la **structure de retour** que le langage des textes de Mallarmé et Joyce tient sur lui-même. Afin d'atteindre cet objectif, sera mis à l'essai la mathématisation d'un projet de concept — celui du *méta-signe* —, dont le but est de transmettre le discours de ces textes à partir de la théorie de la déconstruction et la psychanalyse, considérées juste en ce qu'elles collaborent à l'élaboration d'une "critique de l'écriture". Dans une tentative de comprendre quel est le rôle de l'écriture — dans la redéfinition de la signifiante du texte devant des problèmes de lecture et d'écriture de la propre littérature dans la modernité — l'on vise à établir le graphe et le mathème du méta-signe sur les phénomènes de l'asémie (Barthes) et de la dissémination (Derrida), qui, avec les théories psychanalytiques sur la psychose, le réel, la lettre et la représentation, conduisent la discussion sur la destitution et l'usure de l'opération du signe en tant que représentant. Par conséquent, dans l'établissement de la relation entre les textes de ces deux auteurs, définie comme binôme de la même conception à propos de l'écriture, l'on a pour définition la constatation d'éléments qui obscurcit et efface le sens dans une structure de signifiante que ne serait que transférable, et non pas communicable. Comprendre le projet du mathème serait donc pointer le discours en tant qu'une réplique des relations linguistiques comme possibilités de compréhension méta-figurative, ainsi que méta-référentiel, le car ce discours part de la nullité du signe à la métonymie complexe de ses éléments qui vont au-delà de la notion même de sens.

Mot-clés: méta-signe, déconstruction, écriture, lettre, Mallarmé, Joyce

Índice de Figuras e Grafos

Figura 01.	Esquema Saussuriano do Signo Lingüístico	178
Figura 02.	Banda de Moebius (Construção e Modelos)	180
Figura 03.	Banda de Moebius Tridimensional	181
Figura 04.	Grafo das Funções Sígnicas da Linguagem (a partir de Jakobson)	204
Figura 05.	Gráfico Hipotético da Função Poética	205
Figura 06.	Banda de Moebius (Espaço Topológico)	209
Figura 07.	Gráfico Parabólico Particular □	216
Figura 08.	Gráfico Parabólico Particular □	217
Figura 09.	Gráfico Geral do Meta-signo	218
Figura 10.	Gráfico Generalizado	219
Figura 11.	Esquema I de Lacan	220
Figura 12.	<i>Speculum</i> tridimensional	221
Figura 13.	Esquema Assintótico do Meta-signo	223
Figura 14.	Tábua das Tricotomias Peircianas	376
Figura 15.	Nó Borromeano	380
Figura 16.	O <i>Sinthome</i> Borromeano	380
Figura 17.	« O erro corrigido lá onde ele se produz »	384
Figura 18.	Gráfico Geral do Meta-signo	425

Sumário

Apáneuthe Nêon: (Introdução)		12
§ I. Mais-além do Princípio do Escrito		39
a. Ler-alhures: do texto como problemática do sentido paragramático	41	
b. Escritura: do grau zero à letra funesta	55	
c. Literatura Agora: novos paradigmas literários	71	
d. Além-sentido: problemáticas sintagmáticas da 'escrissão'		94
e. Dois distúrbios (de)negativos na significação	101	
f. Disseminando paragramas	108	
g. Aspectos pulsionais de uma linguagem	112	
§ II. Matema & Grafo do Meta-signo: nó do problema: da anamorfosis à desconstrução		121
a. Hermenêutica e desconstrução contra a interpretação	124	
b. Sistemática metáforo-metonímica: certas ilusões	141	
c. Abismos de representação: significância textual		157
d. Meta-signo e a experiência do 'sem-ter' sentido		172
e. Disseminações grafêmicas da escritura: repensando um Moebius sígnico		177
f. Noções Tópicas do Grafo e do Matema do Meta-signo	188	
i. Assemia	188	
ii. Disseminação		193
iii. Khôra	195	
iv. Função Poética	202	
v. Speculum	206	
vi. Arquia	206	
vii. Parábolas	208	
g. Da fita de Moebius à analógica matemática		209
h. Consumo do grafo: sua mostragem		214
i. Matema(s): assíntota funcional		223

**§ III. Dobra Primus: Mal Armé:
decurso da escritura e da infinitude nulificante** **234**

a.	Do canto órfico ao silêncio escritural	238
b.	Leitura Representacional do Texto Mallarmaico: desafio à cegueira crítica	246
c.	Das sereias à materialidade escriptiva	253
d.	<i>Plusieurs Sonnets</i> para nulificação meta-representativa	256
e.	Figura Primeira da Dobra:	
	fragmentos para uma compreensão do meta-signo em Mallarmé	269
i.	Disseminação	269
ii.	Estela / (<i>Vorstellungs-)</i> Repräsentanz	275
iii.	Tombeau(x)	280
iv.	Anatole	288
v.	Rastro / <i>Rature</i> / Letra	290
vi.	<i>Plier</i> Livre	296
vii.	Catóblepa	304
viii.	Negação – Escritura Mefistofélica	306
ix.	Téssera e a Meta-Linguagem	309
x.	<i>Igitur</i> : Então Real	313
xi.	<i>Nóstos</i>	320
xii.	Assemia	321

**§ IV. Dobra Sequor: Summus Juice:
a-presentação da diferença dedálica** **325**

a.	Pequeno Bestialógico para James Joyce: da crise à escritura	329
b.	Uma palavra a palavra <i>telórica</i> : integridade, consonância e radiação	336
c.	Rondas e acerca(nias) de Joyce: o terreno para a meta-significação	341
d.	Em companhia de <i>élangue</i> : <i>Ab-grund-sprache</i>	352
e.	Voltando ao <i>Wake</i> : <i>ça se lit</i>	357
f.	Letra, material: <i>th'other</i>	359
g.	Figura Segunda da Dobra:	
	fragmentos para uma compreensão do meta-signo em Joyce	364
i.	Assemia	364
ii.	Foraclusão <i>À Ciel Ouvert</i> : Ah! Se-eu Ouver	371
iii.	Be de 4 do SantHo-mem: Escrip-Polyedron	378
iv.	Profusão Fáustica / Afã além da semiose	390
v.	<i>Nóstos</i>	401
vi.	Disseminação	401

**Sémata Lygrá
(Consideração Intempestivo-Conclusiva)** **415**

Bibliografia **429**

APÁNEUTHE NEÔN

INTRODUÇÃO

ars est celare artem

Catulo¹

Suma de ausentes voces esta nada
la sombra de una vaga sepultura
niega en su permanencia la escritura
que urde apenas la espuma y anonada

Julio Cortázar

O tema do retorno, em larga medida, compõe um histórico da literatura e de seus processos de significação. Basta para tanto lembrar, e isso servirá para essa introdução, o infatigável retorno de Borges ao paradoxo de Zenão de Eléia; ou ainda as gotas envenenadas de letras dos poemas mallarmaicos que se colocam em dobras sobre dobras; a noite em que Sherazade reconta sua história e abisma todas as *mil e uma noites*; os retornos – involuntários – de Alonso Quijana, travestido de cavaleiro andante, para casa; a máquina de Morel que faz retornar uma semana perfeitamente fantástica na ilha inventada por Casares e remotivada por Resnais; a peripécia do judeu errante, publicitário fracassado, Sr. Bloom, às voltas pela cidade, às voltas com a infidelidade, às voltas com a lembrança do pobre Rudy morto. A lista poderia seguir, afinal na história literária tudo retorna, numa tentativa de ser apenas linguagem em que se vê um sinal (*semio-*) para transpassar, ir além retorno; igualmente todas elas

¹ “A arte é esconder a arte” (tradução minha)

lembram aquela primeira metáfora do retorno: o aventureiro Odisseu, amante da pátria islada, que se transforma num homem-narrativa.

Assim, de todo retorno, a motivação desse trabalho vem, além das leituras das obras de Mallarmé e Joyce², de duas frases de Italo Calvino sobre Homero. A primeira delas coloca o texto nos termos: “Ainda a Odisséia, quem sabe igual àquela que estamos lendo, talvez muito diferente. Este *retorno-narrativa* é algo que já existe, antes de se completar: preexiste à própria atuação” (1993, p.18, *grifo nosso*). Reutilizo a hifenização do termo grifado, inclusive repetindo o primeiro deles. A idéia do *nóstos* (desse regresso nostálgico) coloca a escritura em um lugar do “antes”, do “preexistente” ao ato, ou seja, o retorno faz constituir esse território – ao que poderia dizer *‘desterritorializado’* (se quiser concordar com Deleuze e Guattari) – conformado em uma memória escrita que se compõe dentro de um processo enunciativo, não possibilitado num fim, em termos do significado lingüístico unificado. Mas essa hipótese revela um perigo. Calvino o aponta logo em seguida: “O retorno deve ser identificado, pensado e lembrado: o perigo é que possa ser esquecido antes que ocorra” (1993, p. 18). As armadilhas do olvidamento atingem não só os *nostoi* dos marujos, não apenas a representação do mundo aventureiro da épica, mas, sobretudo pode servir como metáfora teórica (e retoricamente proposta) para acolher um movimento da escritura que não vise apenas o comunicável das atitudes pragmáticas da linguagem.

Assim, “esquecer o retorno” (Calvino aponta essa expressão homérica como fundamental a sua análise) poderia ser compreendido como a atitude até então subserviente do pensamento semiótico em manter estruturas do binarismo unificador que visa apenas entender o mundo pelo dualismo significado e significante. Os textos de Mallarmé e Joyce, sobretudo os finais, são multiplicidades que não podem ser implicados nesse pensamento do esquecer, antes, eles retornam – sabem o caminho de volta ao lar – sobre um si mesmo que não pode ser delimitado em unicidade, em signo. Portanto, o terreno do retorno está nessa fluidez que se revela lá onde o sentido desgasta-se como representação, em que a enunciação crítica é posta em deslizamento.

Início essa tese com um amontoado de estranhamentos, palavras que soam em línguas mortas. O título do trabalho – que será explicitado à frente – já introduz o leitor em um universo de Antigüidade e de suspensão do saber. Foi Derrida quem disse, para ensaiar uma definição de poesia, que é preciso “saber renunciar ao saber” (1992, p. 303), e, aquilo que se busca aqui renunciar perpassa uma noção de não esquecimento, na esfera da desconstrução. Ainda uma vez, o título da introdução coloca-se no ponto em que é possível igualmente refletir à margem. A expressão homérica *apáneuthe nêon* pode ser traduzida por “à parte das naus” e é utilizada pelo

² Além evidentemente de questões teóricas e estéticas que serão explicitadas adiante nessa introdução.

aedo na descrição da condição de Aquiles dentro da batalha, contada pela *Iliada*. O herói é aquele que se põe à margem, apenas aguardando que sua panóplia possa retornar. Toda introdução é um estar à parte, em segurança. É o espaço da inscrição garantida. Coloco-me nesse à parte, inicialmente, para elucidar o problema proposto, como um circundar que é o exergo de um sujeito no pensamento. Aqui talvez valha inscrever-se com Platão, no *Teeteto* (2001, p. 107), quando ensaia definir pensamento: “um discurso que a alma mantém consigo mesma acerca do que ela examina” (189e). Sendo assim, talvez essa introdução proponha um discurso da alma que anima um exame da própria alma ao mesmo tempo em que procura emitir uma opinião acerca da renúncia de uma fala, justamente naquele ponto em que uma tese propõe ser uma forma de pensar o próprio conhecimento (que se põe em causa). Se ainda quiser manter o filósofo, no mesmo diálogo: "digo, pois, que formar opinião é discursar, um discurso enunciado, não evidentemente, de viva voz para outrem, porém em silêncio para si mesmo" (190a). O silêncio necessário de um enunciado, ou do enunciado que aqui proponho com essa tese, deve ser o discurso que margeia a literatura – que a compreender sempre enquanto uma prática da escrita, no risco da escrita – que somente pode ser explicitada, transmitida, no silêncio da escritura, como se verá mais adiante.

O que pretendo é, em uma atitude marginal e elocutória, constatar a partir do desnudamento do texto (essa palavra sempre deve ser compreendida como aquele texto que, por sua dinâmica interna e por suas relações dentro da série literária, propõe uma dissolução da idéia de gênero, das possibilidades classificatórias; e que além disso impõe uma destruição provocante na linguagem)³, naquilo em que o mesmo se esconde e revela os nós que sinalizam a falha da representação que compõe a escritura. Dessa forma, tomam-se dois textos (aqueles de Mallarmé e Joyce) em que a fronteira entre o literário e o inacabamento da significação se processa pela perda do sentido e pela disseminação de sua materialidade. A esse texto que bordeja, por diversas vezes chamado de hermético, aproveito da concreção para colocar-me “à parte”, para experienciar outras margens de evento, aquém da significação. O sentido que reverbera no hermetismo poderia ser revisto como uma experiência do sem-ter, daquilo em que o ‘ter’ significado fica destituído por uma poética que se introduz como abismo fundamental que ‘arcaiza’ (no sentido profundo da *arkhé*, “princípio que continua”) a prática pelo sentido. Assim, a escritura enquanto procedimento estético e de desenvoltura moderna é capaz de fornecer as bases desse desnudamento de nó enquanto texto neutro (barthesiana e blanchotianamente) deste texto de gozo que é a auto-referência do sinal. Como um *afã de ir além*, o texto se desdiz como simples narrativa e se permite uma aventura de retorno em um aquém que desconstrói os signos,

³ Pode-se pensar aqui em uma proximidade do texto com aquilo que Barthes (2002) definiu como texto de gozo, pois o mesmo destitui a linguagem de seu padrão culturalmente aceito, elimina o apaziguamento da fala e coloca o leitor sempre em estado de perda de si mesmo. Assim, poderíamos pensar o texto mallarmaico e joyciano como aquele que além de bordejar os gêneros no inclassificável, propõe uma ruptura radical (na raiz) de sua significação.

ao mesmo tempo em que se remarcam por rememoração na cadeia vérsica do texto, como uma dobra.

Tudo isso, portanto, é sinal. Que traço ou rastro desdobra esta (re)plícagem? Todo o sulcamento é significativo para o desdobramento das relações de analogia que o texto de gozo impõe aos processos de modelação da frase literária? A superdeterminação, a conversão e a expansão – como propõe Riffaterre (1989) em “Modelos de frase literária” – continuam, neste texto bordejante, como regras para a elaboração e comprovação daquela dita literariedade? Esse texto ensaia essas questões, e escolhe ir além de um discurso em que o semblante/a parecnça/a semelhança em duplo (*dis-*) curso que retorna (*ricorso*) ao curso inicial da história que revém anular o próprio semblante.

O *nóstos* como metáfora daquilo que neste texto se propõe visa demonstrar quão importante é o retorno dos sinais na construção meta-sígnica, ou ainda, meta-referenciada.⁴ Este retorno sempre pressupõe o lar e o afastamento do lar: *nóstos* odisséico. O texto deve retornar a si e ir ‘morrer’ no além mar em que a significação se perde ou se torna uma ilha tola que abriga bebedeira do homem trajando seu *bowler hat*. A Ítaca sonhada da literatura é substituída pela incerteza da Dublin escritural em que o processo de significação é apenas rastro hipostasiado de signo. A borda do texto prevista por Boccaccio é aquele que *trapassò il segno* no não mais sentido, no apenas babel.

Tendo em vista um pressuposto de Jakobson, após a projeção (queda) do eixo de similaridade sobre o eixo de contigüidade, ou seja, após a instauração (instalação) da função poética da linguagem, este trabalho busca descrever e comprovar um matema especular acerca de um segundo nível da linguagem literária, um processo secundário portanto, sempre disposto em textos meta-referenciados, como aqueles de Mallarmé e Joyce. O discurso estético além da mera metalinguagem ou da autotelia da mensagem – conforme o descreve Jakobson – é feito a partir de vazios na cadeia significativa. São nestes vazios, onde se oculta o artifício da arte, que a relação código-mensagem apresenta-se deturpada em, no mínimo, dois níveis: (1) o do sentido, entendido como compreensão direta do signo lingüístico, ou seja, significante e significado são vistos como referências sociais; (2) o do discurso, no qual as relações de deslocamento sintagmático e condensação paradigmática refletem uma mensagem por si mesma, um traço da linguagem em que apenas a percepção/sensação domina por analogia.

A literatura tradicional tem mecanismos que ensaiam descrever suas propriedades estruturais sempre a partir de um binarismo sígnico (significado/ significante) ou contextual

⁴ O conceito de meta-signo foi por mim conceituado em trabalho anterior, *Escriturização: gramática e sistêmica do meta-signo (Mallarmé, e depois)*. Seu conceito será explorado logo adiante em uma tentativa de retomar seus principais eixos argumentativos, bem como em uma possível revisão do mesmo.

(processos de transferência social, marcas da alteridade ideológica e obra). O desenvolvimento da tese formal é, por assim dizer, uma tentativa de confirmação do aparato do desvio lingüístico entre linguagem literária e linguagem literária-desautomatizada da obrigação em representar. A noção de desvio seria, portanto, um trunfo da teoria literária para melhor (?) desenvolver seus pressupostos e correlatos.

Ao se instalar como discurso acadêmico, os produtores de sentido tentam incansáveis elementos que corroborem princípios que não são experienciais da leitura de obras.⁵ Ezra Pound (1999), com muita ênfase, já havia combatido esta forma de crítico (ou “apreciador de arte”), sobretudo pela falta de vivência do objeto estético. O método poundiano seria uma espécie de súpula biológica, em que cada texto deveria ser analisado como que em lâminas e posto em microscópios para verificação de qualidade e funcionamento. Eis a tarefa da escritura.

Esta introdução, portanto, visa expor a tese – e aqui necessariamente a palavra “expor” quer dizer ‘pôr à mostra’, fazendo aparecer as motivações e inter-relações – em que as lâminas de análise estejam postas, à vista, para que se possa concentrar o trabalho na discussão e desenvolvimento de uma proposição conceitual e teórica que valha a reflexão sobre textos considerados ‘limite’ nos jogos lingüísticos ou distorções dos mecanismos de comunicação. Logo, a leitura aqui será a daqueles autores em que a literatura (ou o conceito da) é posta em xeque seja pela extrapolação da noção de sentido que as obras propõem, seja pela alteração de significante produzida dentro do universo lingüístico a que estes textos expõem o leitor.

A compreensão da presente proposta, em termos teóricos, tem por pressuposto a conceituação, já realizada em trabalho anterior⁶, da instância sígnica (ou da desconstrução de uma classe sígnica peirciana) que chamei de **meta-signo**. Este pressuposto cria uma coerência teórica entre os estudos de textos de gozo, os quais os parâmetros da lingüística tradicional não mais dão conta de abarcar, e, dessa forma, a necessidade de uma crítica da escritura que radicalize o processo da própria escrita crítica – essa “sombra do ser literário”, como fala Eduardo Lourenço (1994) – enquanto um ato performativo no qual o texto, por seu estilo, deva dizer ao mesmo tempo em que realiza a escritura, em que o texto, da tese, seja ele mesmo a ação e objeto de sua análise.

O pensamento estético literário na contemporaneidade se vê atrelado a este jogo intenso-imenso das significações negativas e perspectivas de sentido para aquilo que se pode vincular à

⁵ Assim como a psicanálise propõe que sua teorização é dependente da prática clínica, não deveríamos retroceder frente à experiência do texto literário lido. Toda e qualquer atitude proposta nessa análise tem, portanto, como horizonte de leitura a experiência textual da escritura, entendida sempre em seu sentido mais potencializado (com Barthes, Derrida, Blanchot) e radical.

⁶ Conforme apontado anteriormente, durante a dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura abordei o problema do ponto de vista da poesia mallarmaica (sobretudo em *Un coup de dés* e dos rascunhos de *Le Livre*). Naquele momento, o meta-signo seria uma instância na qual a realidade de sua representação impõe uma leitura meta-figurativa e de reconhecimento das diferenças do texto.

imagem ideal do Livro (sobretudo pela proposta de Mallarmé). O livro, neste contexto, é considerado como um problema, uma crise de suporte na qual a linguagem não consegue ser mantida e castrada pela uniformidade e delimitação. A estética contemporânea vê, no Livro, a possibilidade arenosa de multiplicidade e (in)finitude.⁷ Um jogo de acasos para não abolir o acaso que se instala na pergunta de Celan: *Dein Gesang, was weiß er?* (“Teu canto, o que sabe?”). A poesia e a prosa contemporâneas perderam o estatuto de verdade e representação ideal do mundo e do humano. Essa derrota foi iniciada emblematicamente no afrontamento da linguagem contra a lógica discursiva. O sentido desta derrota ainda está por vir (como Blanchot propõe o título de sua obra): o livro por vir, em que o livro infinito e absoluto, anagramático, conjectural, poderia ser pensado e reimaginado do ponto de vista da própria escritura. Os processos poéticos enquanto uma ‘dramática’ da linguagem em se quebrar e se reconduzir a puro signo (ou nem isso).

A literatura é posta em questão. Quais são os parâmetros para medir o caráter artístico de um texto? Ou, com Jakobson: “o que torna uma mensagem verbal arte?” (2003, p. 170). O que a literatura representa, do que ela fala? Todos estes problemas são discutidos a partir de um ponto de vista moderno da arte. Não há relação de negação e apropriação antes da figura emblemática do poema-constelação, poema-naufrágio, de Stéphane Mallarmé. É Foucault quem propõe a questão que faz nascer o *mistério* mallarmaico:

(...) – “O que é literatura?”, que chegou até nós e pôde ser formulada a partir do acontecimento da obra de Mallarmé. Pensa-se que a literatura não tem outra idade, outra cronologia, outro estado civil que não os da própria linguagem. Mas não estou convencido de que a literatura seja tão antiga assim. Há milênios, algo que, retrospectivamente, costumamos chamar de literatura, existe com certeza. Mas é precisamente isso que penso ser necessário questionar. Não é tão evidente que Dante, Cervantes ou Eurípides sejam literatura. (FOUCAULT, 2001, p. 139)

Esta constatação permite constituir uma hipótese teórica interessante se a aliar à pesquisa semiótica, às propostas psicanalíticas e à especulação filosófica desconstrutora: pensamento sígnico, acerca de signos por meio de seus rastros verbais. A reação mallarmaica ao texto literário deve, contudo, (re)marcar estas propostas e as (re)discutir em um ambiente em que o método crítico não se torne uma norma enrijecida por dogmas ou realidades teóricas, mas antes como uma confluência de signos auto-implicados – semiologia de signos de auto-implicação, como propõe Michel Foucault. Ou ainda como propõe Mallarmé, em seu método escritural: “*Toute méthode est une fiction*”. A ficcionalização do método pode fazer da sombra, que é a própria crítica, um projeto dentro da escritura. Dessa forma, a crítica de uma obra como a de Mallarmé ou Joyce não pode ser mera ‘tradução’ sem que o crítico seja afetado tragicamente em seu sujeito que escreve sobre a escritura. A realidade da obra faz da crítica uma falência, uma sobrevida em

⁷ Aqui lembramos o fatídico conto “O livro de areia”, de Jorge Luis Borges e a conferência “Multiplicidade” de Italo Calvino. Em ambos o caráter plurívoco da literatura é trabalhado à exaustão.

falência que ou a coloca em termos da própria feitura-leitura, enquanto texto, ou a leitura não pode ser capaz de produzir o combate no cerne de uma linguagem que seja ela mesma o processo escritural.

Assim, tomando como pressuposto a escritura, toda a tese deve seguir em uma escrita que é ele mesmo sua performance estilística que diz os fatos literários. O ato de escrever torna-se a ação de ler e de como ler essas obras. Não seria impreciso lembrar que Machado de Assis, no conto “O espelho”, já sugere a questão, ao lembrar Diógenes para ironizar certas constatações filosóficas: “A melhor definição de amor não vale um beijo de moça namorada; e, se bem me lembro, um filósofo antigo demonstrou o movimento andando. Vamos aos fatos” (1997, p. 75). Dessa forma, esse método (ficcionalmente comprometido), que pretendo seguir enquanto discurso de ação, ou melhor, de leitura como ação⁸, propõe demonstrar (ou ainda constatar) ao mesmo tempo em que explica. Em outras palavras, o que pretendo é não me prender à discussão, necessária, acerca da linguagem-objeto, fruto de uma metalinguagem quase selvagem, típica do discurso acadêmico, mas explicar o texto a partir da autuação pelo estilo, que me inscreva no discurso desse trabalho, justo no andar do movimento. Em uma atitude que remonta a proposta de John L. Austin (1975) – embora se esteja bem distante de suas posições teóricas frente à linguagem – acerca da linguagem performativa, a escrita do trabalho propõe que os enunciados (performativos) sejam aqueles em que uma ação se realiza, como que feita e não apenas declarada. Assim, o trabalho crítico, aqui ideado, seria, pelo estilo, a própria ação realizando-se e não apenas uma declaração sobre o texto.⁹ Nesse caso, a apropriação circunstancial em que as palavras são proferidas determinaria o falante enquanto enunciador. Em termos da escritura, esse ato de fala deve se perfazer pela linguagem que o enuncia. Assim, o que se constitui como realização na linguagem faz de seu objeto (que seja a representação) um vislumbre pelo sentido. Uma vez que o estilo não encerra em si um sentido, mas uma assinatura, essa tese pressupõe assinar-se dentro da estética sua reflexão para que nossa demonstração não desdiga a hipótese de não-significação em uma linguagem que está ela mesma se inscrevendo como postulação. O ato performativo do estilo pressupõe, ou mesmo propõe, que a palavra é a *realização argumentativa já proposta* e, com isso, a escritura pode valer-se de uma simples *transmissão* dos elementos (dos

⁸ Leyla Perrone-Moisés, em *Altas literaturas*, propõe uma leitura, para a construção da história literária dos escritores-críticos praticantes da escritura, que seja ela mesma um engajamento e um ato de escrita. Sendo assim, podemos pensar nos “novos sistemas de leitura” (1999, p. 59) que possibilitam ver a leitura como uma re-invenção fundadora da literatura, ou seja, a leitura literária, do ponto de vista da escritura – como propõe a pensadora –, deve ser sempre compreendida como uma *ação* que inscreva o sujeito (crítico) na história, em que seu engajamento não seja apenas didático e ‘academicista’, mas produza um real ato crítico.

⁹ O que aliás seria impossível tendo em vista a problemática trazida por Barthes acerca do texto de gozo que não permite que “se fale sobre” um texto que subverta a lógica cultural vigente, mas apenas “se fale em”, utilizando-se dos mesmos recursos lingüístico-expressivos propostos por sua pluralidade.

“fatos” que insinua o narrador machadiano) que se pretende incutir no âmbito da Teoria da Literatura.¹⁰

Deleuze e Guattari (2000) ao introduzir *Mil Platôs* com a idéia de rizoma propõem que uma espécie de “percepção alucinatória” (2000, p. 24) poderia ser a forma de conduzir um pensamento acerca das multiplicidades heterogêneas e rupturas significantes em que as conexões não múltiplas sejam denunciadas como pertencentes a uma lógica tradicionalmente “paterna” e “burocrática”. Assim, ensaiam definir o título e o método da seguinte forma:

Chamamos “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma. Escrevemos este livro como um rizoma. Comusemo-lo com platôs. Demos a ele uma forma circular, mas isto foi feito para rir. Cada manhã levantávamos e cada um de nós se perguntava que platôs ele ia pegar, escrevendo cinco linhas aqui, dez linhas alhures. Tivemos experiências alucinatórias, vimos linhas, como fileiras de formiguinhas, abandonar um platô para ir a um outro. Fizemos círculos de convergência. Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro. Para o múltiplo, é necessário um método que o faça efetivamente. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, pp. 32-33)

A “confissão” de que um pensamento filosófico advenha de “experiências alucinatórias” me parece interessante pelo simples fato de compreender o método como um texto que se faz dentro do impasse do dizer. Não há territórios que sejam puros apoios – formas do poder que endurecem o pensar – mas antes agenciamentos de escritas que convergem em uma formatividade conectiva de relações. Nesse sentido, o método dos “filósofos” possibilita abandonar uma estrutura que não permita uma prática da multiplicidade, em prol da operação de variabilidade discursiva que depende intimamente do objeto de pensamento.¹¹ O que pode “brotar” dessa operação é, sem dúvida, uma possibilidade nova de conexão em que não apenas se limite a comprovações teóricas (em todos os níveis) ou a estratos do saber, mas que viabilizam um olhar diferenciado sobre o objeto textual como uma liberdade de realização enunciativa. Com isso, quero dizer que ao atravessar – perscrutando – os graus do discurso academicista tradicional (o que soa sempre como pleonasma), as análises propostas dentro dessa metodologia visam não interromper – quero dizer “não-estofar”¹² – a rede de associações teóricas e mesmo de elementos

¹⁰ Em outro aspecto, já dentro da leitura desconstrutora, poderia pensar, com Habermas, certa paridade entre o discurso que se quer analisar (literatura) e aquele que se escreve, se analisa (crítica e teoria). Diz o filósofo: “O nivelamento da diferença de gênero entre crítica literária e literatura libera a atividade crítica da delicada obrigação de se submeter aos padrões pseudocientíficos; ao mesmo tempo, eleva-a acima da ciência, ao plano da atividade criadora. A crítica não precisa se compreender mais como algo secundário, pois conquistou um valor literário.” (2002, p. 269). Assim, poderia estabelecer, dentro do processo de escritura, quais seriam as ambivalências (como sugere Paul de Man) dentro do próprio texto crítico, bem como tratar os textos literários enquanto elementos de uma forma do pensar, ou seja, há uma meta-referencialidade entre textos literários, assim como existe para o discurso crítico, que, de forma abrangente constituem a diferença norteadora desses discursos.

¹¹ Aqui vale lembrar que Deleuze e Guattari chamam atenção para o problema do texto joyciano: “As palavras de Joyce, justamente ditas ‘com raízes múltiplas’, somente quebram efetivamente a unidade da palavra, ou mesmo da língua, à medida que põem uma unidade cíclica da frase, do texto ou do saber” (2000, p. 13). Assim, se quero estabelecer uma metodologia de leitura para seu texto preciso, necessariamente, de uma frase igualmente cíclica que desloque o saber para a multiplicidade, lá onde a performance é capaz de uma ação sobre o texto.

¹² Aqui a referência inevitável é ao discurso lacanianiano da simbolização que o mesmo denomina como “ponto de basta”. No *Seminário, livro 3: As psicoses*, o enlace do significante no significado está elidido na formação do discurso psicótico, como bem define o psicanalista. Lacan ainda afirma que “deve exercer-se toda análise concreta do discurso” (2002, p. 303) sobre o ponto de

que possa considerar necessários a uma legitimação fora da impostura teórica seja ela da lingüística, da psicanálise, da filosofia ou mesmo da teoria literária; de forma que o que legitima esse método é justamente aquilo que escapa seu artifício legalizável. Na fuga da “lei” da inscrição acadêmica (que é ela mesma uma imposição da “verdade” que é esse “Pai”, marcadamente lacaniano) há a possibilidade de reconduzir a enunciação como realmente plural. O que se poderia dizer em outros termos, legitimação no *nóstos*-escritura constitui-se naquilo em que a lei original não permite tamponar as associações e ações da cadeia indizível, silenciosa, do texto. Necessariamente preciso estabelecer, metodologicamente, o acordo de uma análise que esquadrinha o texto em seu âmbito sintagmático para que a indagação sobre o texto múltiplo mantenha-se igualmente múltipla.

A reflexão que pretendo então se dá em outras esferas do conhecimento literário, a partir de uma concepção da leitura e do fazer literário que se possa produzir no interior do discurso crítico. A esse processo, que me filio em estilo e abordagem, se chama, com Leyla Perrone-Moisés, ‘crítica da escritura’. A necessidade em se compreender este “fato semiológico” (Mukarovsky) desconstruído que é o texto mallarmaico levou-me a constituir/construir uma nova possibilidade sistêmica e gramatical, no sentido que Roman Jakobson deu a este termo em *Poesia da gramática e gramática da poesia* (1970): o meta-signo, ou, em outros termos, a substancialização do processo-mesmo de escritura, em suas potencialidades de retorno (*nóstos*) sintagmático.

A escritura para Barthes é descrita como processo que envolve uma negação e uma impotência de completar o movimento da significação da literatura (enquanto sistema pré-estabelecido). Este, o “grau zero”, proposto pelo escritor-crítico seria uma espécie de pureza como “ausência do signo lingüístico”. Por meio desta configuração podem-se aproximar as reflexões barthesianas, lacanianas e derridianas: conjunção de teorias fundamentais que unidas perfazem a sistêmica escritural do meta-signo. Nesse sentido, o meta-signo tornou-se peça fundante a partir não de uma leitura acadêmica (inicialmente não haveria possibilidade de construí-la neste âmbito), mas sobretudo dentro da prática escritural que compõe a leitura de Mallarmé e sua réplica mais direta, James Joyce. Durante a análise das propostas poético-literárias de Haroldo de Campos em *Galáxias*, um enunciado sempre martelava

basta, uma vez que o mesmo “permite situar retroativa e prospectivamente o que se passa nesse discurso” (2002, p. 303). Quando me refiro a não-estofar não quero dizer, evidentemente, que pretendo utilizar para fins de tese o discurso psicótico (ou, ainda mais absurdo seria pensar, uma assunção da psicose como discurso válido para esse formato), mas tão somente que, como há uma necessidade de conformar-se com objeto textual a que me proponho, a crítica da linguagem literária aqui tentada depende de uma forma que seja ela mesma a diferença e o suplemento do texto analisado. Não sendo minha intenção analisar psicanaliticamente os textos de Mallarmé e Joyce, pretendo constatar pela escritura – compreendida como processo enunciativo aberto e experiencial – a multiplicidade na qual o texto não está sob a normatização da lei Pai, ou seja, escape da pura e simples simbolização; sendo impossível considerar como viável a noção de um “ponto” em que os elementos coincidam entre significante e significado. Assim, a discussão proposta mantém-se no âmbito da letra e da metonímia que possa advir daí.

nietzschianamente: “todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro” (Campos, 2004). A este enunciado sempre se seguia a questão: “Por quê?”. Nesta busca odisséica – quase cruzada às avessas – a releitura dos textos de *El arco y la lira*, de Octavio Paz – também não ortodoxo – faz redescobrir uma necessidade teórica: como se compõe a obra literária que se explica? Em que medida a obra, ou toda obra, é necessariamente um retorno sobre si mesma, até anular-se como produtora do sentido?

A resposta se encontrou em outro ensaio (na realidade parte integrante das famosas conferências Norton, promovidas pela Universidade de Harvard), também de Octavio Paz, *Los hijos del limo*. O princípio de construção da modernidade e das vanguardas para Octavio Paz reside em uma dicotomia viconiana: a analogia e sua passagem à ironia. A obra, tratando basicamente deste aspecto, discorre acerca do ponto central para o texto que subverte as classificações padrões da literatura: a meta-ironia (a negação da negação, ou ainda, quando o sema de morte torna-se significante da nulidade dentro do texto mallarmaico). Então, a partir daí, propõe-se o conceito de *meta-signo*, como uma ‘escriturização’ sistêmica adequada à análise e percepção destes textos em que a função poética é inicialmente suplantada por uma meta-poética e, posteriormente, a um processo disseminativo e assêmico, conforme se verá no desenvolvimento dos parágrafos dessa proposta.

A discussão literária para ler este gênero textual deve se voltar, ao menos em um primeiro instante, à materialidade do texto, à relação de produção sógnica (e não meramente de consumo), uma vez que vejo como dependente de certa motivação, em uma leitura sincrônico-borgiana, em constatar essa teoria a partir dos pressupostos materialmente sógnicos propostos pela poesia concreta, enquanto prática e teoria, que potencializam a semiose.

Assim, essa materialidade poderia ser compreendida, como propõe Paul de Man para a leitura desconstrutiva¹³: “a desconstrução não ocorre entre afirmações, como em uma refutação lógica ou uma dialética, mas em vez disso acontece entre, de um lado, afirmações metalingüísticas sobre a natureza retórica da linguagem e, de outro, uma práxis retórica que põe essas afirmações em questão”. Retórica e metalingüisticamente, são esses sem dúvida dois pontos fundamentais na apreensão do texto-limite enquanto possibilidade de anulação da própria noção de signo. Nesse apagamento, necessário se faz conduzir-me a uma metodologia de análise

¹³ Aliás, poderíamos retomar a argumentação de Jürgen Habermas, em *O discurso filosófico da modernidade*, na qual descreve as premissas para que a leitura da desconstrução seja considerada como válida. Em amplo aspecto, sigo os pressupostos apresentados aqui para uma destituição entre gêneros textuais (crítica e literatura): “Mas esse argumento [domínio da retórica sobre a razão] só convence se são corretas as seguintes premissas: (1) a crítica literária não é primariamente uma atividade científica; ela obedece aos mesmos critérios retóricos que seus objetos literários; (2) tampouco existe uma diferença de gênero entre filosofia e literatura, de modo que em seus conteúdos essenciais os textos filosóficos tornam-se acessíveis para uma crítica literária; (3) a precedência da retórica sobre a lógica significa a competência geral da retórica para as qualidades universais de uma relação textual abrangente e na qual se dissolvem, em última instância, todas as diferenças de gênero: assim como a filosofia e a ciência não constituem universos próprios, tampouco a arte e a literatura constituem um império da ficção que pudesse afirmar sua autonomia em face do texto universal” (2002, pp. 267-268).

intrínseca e ao mesmo tempo relacional (entre sujeito discursivo e sujeito enunciativo e papel do produtor de textos e do interpretante do signo). Portanto, a ânsia de sistematização gramatical deste “demônio analógico” (como sugere Mallarmé) se aliou ao reconhecimento barthesiano (e por que não dizer também de Octavio Paz?) de que Mallarmé é responsável pelo homicídio da linguagem artística e que a “literatura, de algum modo, não seria mais do que o cadáver” (Barthes, 2000, p. 06). A reflexão de Celan, expressa acima, serve ao “fundo de um naufrágio” epistemológico como o canto de sereias, mas já sem voz porque submersas. A possibilidade teórica frente ao meta-signo se reconhece não como ressurreição da linguagem, mas, no não-livro, o surgimento do texto-escritura, limite além das colunas de Hércules: a mensagem mortal que carrega o mensageiro é a escritura.

O fonocentrismo lingüístico como resolução saussuriana para os problemas de conceituação inicial (*langue et parole*) da linguagem produziu uma inumerável sorte de questionamentos no tocante à estrutura mesma da linguagem poética. É com o trabalho de Jacques Derrida e de sua proposta desconstrutora que temos uma crítica veemente, radical e organizada desta forma de pensar a língua e suas manifestações. A derrocada do logocentrismo anunciada pelo filósofo apóia-se sobretudo na desconstrução da *phoné* como força motriz da constituição da linguagem (mesmo daquela escrita) e propõe, com isso, um estudo sistemático das formas grafêmicas como conjunto diferenciado de regras e de problemas.

A gramatologia derridiana fornece, ao menos em alguns aspectos, a necessária metodologia para a abordagem dos problemas analógicos (tomados aqui no sentido que Valéry o emprega em *Introduction de la méthode de Léonard da Vinci*). A escritura, referida como exemplo de meta-signo realizado, possui uma abordagem que Barthes chamaria de *texto de gozo*, ou seja, aquele em que a cultura do leitor é desprezada e o mesmo precisa estabelecer novas conexões para que o “estado de perda” seja estabelecido como crise da linguagem. Neste sentido, o reportar-se à linguagem como sistematizadora de mundo ou como completude do sujeito não funciona plenamente. E é a gramatologia que propõe uma visão também de “gozo” da linguagem, pois o aspecto do signo é desconstruído e destituído de sua “validade” enquanto realidade para o interpretante.

As bases filosóficas destas problemáticas devem remontar-se, como apontado anteriormente, à *Scienza Nuova* de Giambattista Vico, sobretudo em seu capítulo sobre a lógica poética. A descrição de Vico da historiografia – suas quatro eras em eterno retorno e fluxo contínuo – e dos mecanismos poemáticos tem por base a dupla: analogia e ironia. Assim, a linguagem poética seria transmudada de analógica para irônica com o passar do tempo, tornando

a linguagem mais representativa, e, com isso, levantando o problema daquilo que se dá a representar pela similaridade ou por sua negatividade.

A estrutura do *UN COUP DE DÉS* e, sobretudo, dos fragmentos que compõem *Le Livre e Pour un tombeau d'Anatole* demonstram esta preocupação de apagar a si da escritura – *disparition élocutoire du poète* – em um não se deixar dizer na impossibilidade de superação da perda do filho (Anatole que morreria inesperadamente aos 8 anos de idade). Impossível homenagear e imortalizar este filho com os festejos dos *tombeaux* mallarmaicos – vários deles reverenciando autores como Verlaine, Baudelaire, Poe, Wagner – em sonetos alexandrinos perfeitos, ou ainda, perfeitamente nulos, como se verá posteriormente nesse trabalho. Impossível superar a materialidade do livro com apenas algumas dobras (*pli e réploiment*) de fôlios, ou dos cálculos de lucros que o autor obteria com a leitura desta obra infinita. Impossível ainda é esgotar a idéia de Livro como objeto infinito, metáfora totalizadora (*télos* literário) do espírito. A escolha do livro como símbolo do desastre (*des astres*) e dos mecanismos de significação possíveis dentro deste objeto material inscreve Mallarmé em um histórico fascinante, descrito por Ernest Robert Curtius, da Grécia Clássica à modernidade, como símbolo central dos problemas humanos em suas épocas, que vai das imagens mais idílicas às escatológicas (sangue dos mártires, o céu se enrolando como livro, no juízo final). Inclusive, a certa altura da monumental obra de Curtius, uma figura chama a atenção: Idade Média do século XII, um autor é proposto como aquele que mais se dedica à problemática do livro enquanto suporte e ao mesmo tempo metáfora da existência. Trata-se de Baudri de Bourgueil (ou em seu nome latino, Baldricus Burgulianus). Este proto-Mallarmé medieval reflete, em seus poemas, os principais problemas do objeto (*tabulae*) e de seu ofício (*tabularius*). Os fragmentos de Mallarmé – a escritura de astros sobre a folha/fólio – soam como *ricorso* desse Bourgueil aficionado pelo livro. Ao que lembra ainda Curtius, em uma imagem bíblica: “*lingua mea calamus scribae velociter scribentis*”¹⁴ (*Vulgata*, Salmos: 44, 2).

Ao nominalizar esse processo mallarmaico-joyciano como meta-signo tem-se que ter em mira, em um primeiro momento ao menos, sua noção anterior a esse trabalho. O vocábulo não é novo e sua aplicação já se encontra presente na própria teoria semiótica. O que difere notadamente, e como se verá no tocante a esse trabalho, é sua acepção que não intenta remotivar, como propõe toda teoria semiótica acerca do termo, a idéia de signo, mas antes desconstruí-lo.

Décio Pignatari utiliza o termo de forma explícita em *Semiótica & Literatura*: “Qualquer tradução de código para código implica uma operação metalingüística (*metassignica* talvez seja a palavra precisa)” (2004, p. 173). Para o poeta-semiotista brasileiro, o meta-signo, ou como ele prefere grafar, *metassigno* constitui-se por um aproveitamento metalingüístico do código que

¹⁴ “Língua minha, cálamo de escriba, veloz escreve” (tradução minha).

estabeleça quaisquer relações de tradução intersemiótica. Assim, a alteração de um código a outro (romance para TV, poema para quadro, pintura para cinema) conforma uma re-figuração e reconfiguração das propriedades sígnicas. Essas seriam autônomas para uma relação intrínseca que se constituiria em um pensamento da linguagem sobre ela mesma. Assim, o sentido de Pignatari é impressionantemente tradicional – e com esse espanto quero dizer que nada em sua teoria semiótica soa tão tradicional como essa proposta – ao ligar metalinguagem à metassigno. O uso do prefixo *meta-* não recebe tratamento por parte do teórico-poeta como uma potencialização, mas apenas concebe as relações existentes entre códigos como um pensamento necessariamente metalingüístico. Pensar a tradução intersemiótica nesses termos não seria, de certa forma, invalidar a proposta de Julio Plaza?

Em outro contexto, o termo é utilizado de forma igualmente explícita. Trata-se de *Signifying Nothing: the semiotics of zero*, de Brian Rotman. Em sua primeira página, do capítulo zero, escreve: “Zero is to number signs, as the vanishing point is to perspective images, as imaginary money is to money signs. In all three codes the sign introduced is a sign about sign, a *meta-sign*, whose meaning is to indicate, via a syntax which arrives with it, the absence of certain other sign” (1993, p. 1).¹⁵ A proposta de Rotman é, de forma clara, compreender o meta-signo como proporcional a um processo interno aos signos de maneira geral, ou seja, sua visão é igualmente de manutenção dos mecanismos de representação, mas refletindo sobre si mesmos, enquanto desenvolvimento sintagmático. Assim, associar o meta-signo ao número zero é, em larga medida, aproximar o conceito da noção de nulidade e esvaziamento paradigmático. Em outras palavras, a análise de Rotman examina aquilo que dentro de um dado contexto significativo não funciona para o sentido, mas para suas configurações representativas.

De fato aproximo-me muito mais dessa segunda concepção, uma vez que a mesma me permite compreender a idéia de ausência no significado e presença do significante como potencialidades de instrumentos do signo sobre si mesmo. Por outro lado a intenção de discutir o meta-signo não é a de manter o “signo” como representação, ao contrário, me proponho, de certa forma, pensar sua desconstrução nesse aspecto. Não sem pensá-lo como inerente a todo processo representativo, ou seja, o símbolo da linguagem poética se instala, mas também se frustra, se coloca sobre a égide de uma aporia entre representar e negar a representação. Nesse insolúvel problema, pensar os termos retóricos da própria sistêmica da representação (ou daqueles que a mantém) seria colocar-me em uma postura desconstrutora que poderia criticar, por dentro, o funcionamento desses discursos. Assim, por desconstrução, se poderia lembrar J. Hillis Miller:

¹⁵ “Zero é para os signos numéricos, como o ponto de fuga é para as imagens perspectivas, como o dinheiro imaginário é para os signos monetários. Em todos os três códigos o signo introduzido é um signo sobre um signo, um *meta-signo*, cujo significado é indicar, via uma sintaxe que chega com isso na ausência de certos outros signos.” (tradução minha)

De fato, na medida em que a “desconstrução” designa o uso da análise retórica, etimológica ou figurativa para desmistificar as mistificações da linguagem literária e filosófica, essa forma de *crítica não está fora*, mas dentro. Ela é da mesma natureza daquilo contra o que trabalha. Ao invés de reduzir o texto a fragmentos soltos, ela *reconstrói* outra vez, inevitavelmente, sob uma forma diferente, aquilo que desconstrói. Ela refaz à medida que desfaz; recruza num lugar aquilo que descruza em outro. Ao invés de examinar o texto com força soberana, do lado de fora, *ela permanece presa dentro do texto que retraça*. (MILLER, 1995, pp. 47-48, *grifos nossos*)

A manutenção da palavra signo deve ser explicada, assim, por aquilo que não está do lado de fora. Propor uma alterabilidade da representação pela simples eliminação do lexema ‘signo’ seria, em amplo aspecto, uma solução simplória e falseadora. Ao querer “permanecer dentro do texto”, o intento estaria colocado exatamente naquilo que se quer atingir, em última instância. A noção de ‘signo’ precisa ser discutida não por fora, mas em uma reconstrução potencializada que se produz no próprio texto acerca de seus significados. A escolha do prefixo ‘met(a)-’ tem esse objetivo, colocando na ausência as relações paradigmáticas e também aquelas que se produzem apenas sintagmaticamente, dado que o meta-signo corrompe toda estrutura representativa que guia o pensamento teórico literário. Nesse caso, manutenção quer dizer desconstrução.

Em uma leitura que vise cumprir a ética de leitura proposta por J. Hillis Miller, ao ater-se à linguagem e seu funcionamento figurativo-etimológico, faz-se necessário ler o prefixo *met(a)-*, conforme propõe Antonio Houaiss, nas seguintes acepções etimológicas:

Culto, do gr. *metá* (adv. e prep., origin.) 'no meio de, entre; atrás, em seguida, depois; com, de acordo com, segundo; durante'; já no próprio gr.cl. formava vocábulos com as idéias de: **1)** 'comunidade ou participação'; **2)** 'interposição ou intermediação'; **3)** 'sucessão (no tempo ou no espaço)'; **4)** 'mudança de lugar ou de condição'; em gr., ocorre na f. *met-* antes de vogal não aspirada e na f. *meth-* antes de vogal aspirada, formas sob as quais, como prefixos, se aglutina a derivados assim cunhados; há presença deste antepositivo, já em voc. origin. gregos, como *metábole*, *metáfora*, *metáfrase* e *metamorfose*, já em cultismos da terminologia científica, mais especificamente química, do sXIX em diante; **5)** para designar compostos derivados, como *metabórico*, *metacelulose*, *metacloral*, *metagelatina*, *metalumina*, *metamorфина*, *metaoxibenzóico* etc. (HOUAISS, 2001)

Nesse sentido, a medida necessária à constituição do lexema meta-signo exigiria os termos possíveis dessas relações. Aliás, relações que se estabelecem dentro da própria acepção de relação (comunidade, sucessão, intermediação). Assim, meta/signo impõe por si só uma desconstrução, que se constitui como uma duração daquilo que possa ser representativo, uma necessária condição que está entre um caminho e outro, portanto, na indefinição daquilo mesmo que venha a ser signo. Interpõe-se a barra entre tempo e espacialização, constituintes da diferença derridiana, uma vez que determina o termo como esvaziamento, e não apenas como ‘ponto de fuga’, como propõe Rotman, ou como código ‘traduzido’ em outro código, como propõe Pignatari. Deste pressuposto, propus o termo **meta-signo** com o intuito de auto-apagar as marcas signícas como meros representantes de realidade fora do signo, o que faz conduzir à discussão (ou melhor seria à posição?) da *Vorstellungsrepräsentanz* freudiana.

Assim, o signo passaria a ser considerado como realidade autônoma – como o fez Derrida com o *grama*, um ‘aquém’ de presença e ausência, constituído pela diferença – e possível de organizar-se de forma independente das relações com a linguagem comunicativa e representacional. O meta-signo seria pois uma réplica dos problemas sógnicos dentro do universo dos paradigmas e das relações sintagmáticas. Esta réplica só é possibilitada por uma criação hipostasiada (consideração falsa de realidade) e pela dobradura da relação material do signo com seu processo de anulação de significação, como se verá explanado no decorrer dessa tese.

A reflexão do meta-signo, portanto, é sempre dupla, sendo que em um de seus pontos é sempre o zero (assêmico). Com isso, a necessidade de descentralizar o pensamento sógnico apenas se processa pela imposição de uma realidade meta-sógnica. A linguagem perde seu fundamento de valor (arbitrariedade) e de significante e significado, restando apenas meio, mediações em uma tentativa de remeter-se à linguagem horizontal do antes, linguagem órfica da negação ou ainda a uma espécie de *(Ab-)Grundsprache* (discurso-fundamental tornado desfundamento).

Os mecanismos propriamente sógnicos para esta transformação foram descritos, sem que se desse por isso, por Max Bense em *Pequena estética*. A relação de *iteração sógnica* antes se remete ao interpretante (re)marcado que ao fundamento do signo como tal. O fundamento (uma das três instâncias do signo descrito por Peirce que se harmoniza com o objeto e com o interpretante) é substituído pela implicação do interpretante na compreensão de um dado elemento como signo, portanto, a iteração semiótica seria o primeiro passo para uma recondução de uma significância. O que gera somente a possibilidade de o signo se manifestar com existência própria, uma vez que não depende de seu estatuto original, mas sobretudo de sua relação com a leitura proposta pelo interpretante, ou seja, o signo (iterado) propõe-se como aquele que estando no cerne da própria *différance* (espaçamento e temporização), é capaz de se remarcar sem uma prévia origem absoluta e totalizante na representação. O meta-signo apresentou-se como uma proposta de recapitulação do pensamento semiótico – própria natureza do *UN COUP DE DÉS* e de *Finnegans Wake* – no momento em que a questão do Fundamento se encontra absolutamente posta em dúvida. Assim, o fundamento tornado interpretante não postula um sentido por si, mas deixa uma vala em que o interpretante possa se reconduzir no objeto sógnico. Uma fenda no aspecto representacional significa uma destopia na criação de um enigma por si, ou seja, o signo é tornado um problema insolúvel (aporia) do significante e do significado.

Uma Transposição da enunciação vérsica reconduz o processo de multissignificação da literatura a uma macroestrutura sem centro, em que todos os elementos paradigmáticos e sintagmáticos são postos em jogo. A disseminação de significantes, no meta-signo, se revela por

um deslinde no espanto dos dados. O ACASO é (re)motivado como discussão do princípio- incerteza em que tudo é clivagem – invólucro tácito de uma abstração – meta-sígnica.

A tese, portanto, visa discutir e ampliar as problemáticas do meta-signo enquanto realidade de escritura – ou melhor, de uma crítica da escritura – em que sejam potencializados ao menos quatro campos, em *dialogia*: **(1)** a desconstrução (por sua leitura retórico-figurativa de percepção pela diferença), **(2)** a psicanálise (como possibilidade de (des-)mascaramento da influência do inconsciente na teoria lingüística, bem como na proporção dos desdobramentos das noções de letra, real, *das Ding* e foraclusão), **(3)** a semiótica (do ponto de vista já desconstruído, realizado pelo último Peirce e por autores contemporâneos como Pignatari, Santaella e o próprio Derrida) e **(4)** a teoria literária (ou ainda a poética como condutora das estruturas em estado disseminado de sua sistêmica conceitual).

Ao escolher por título-tema *Nóstos-Escritura*, o objetivo é aquele de descrever nos quatro campos supracitados como, a partir do conceito de escritura (e, portanto evitarei o de literatura, pois este conceito não produz, necessariamente, a relação lingüística com a construção da textura da linguagem “mágica” – conforme a propõe Jakobson – em seu pensamento de auto-apagamento e de valorização da escrita), o signo, ao se desconstruir como *representâmen*, torna-se representação de uma realidade *per se* que faz com que o texto retorne incansavelmente a si mesmo (metonimicamente), na qual a referência é apenas ilusória.¹⁶ Neste sentido, a relação entre semiose e filosofia deve se valer da teoria da escritura (sobretudo apresentada pela crítica mais audaciosa de Barthes, Butor, Blanchot e Derrida¹⁷) para que se possa vislumbrar e vincular as relações de significância com a problemática tempo-espacial do horizonte, o que será explicitado logo abaixo na descrição pormenorizada dos capítulos. Esta relação visa sobretudo construir o conceito de ‘retorno’ (ao lar) da linguagem por um mecanismo de meta-escritura, ou seja, a partir das relações de iteração projetadas como meta-irônicas, o texto expõe os problemas do significante ao disseminar a diferença (*différance*) de sua estrutura por descarte, constituintes de estado de letra-litoral. O retorno seria então uma válvula de escape em que o pensamento semiótico possa extrapolar-se em um pensamento filosófico de desconstrução dos fundamentos

¹⁶ Aqui ainda valeria pensar, caso não se torne demasiado, qual o papel do cratilismo platônico acerca da linguagem e de seu referente. Em um curto excerto a relação entre linguagem e realidade é complexada e suscita questões importantes para essa concepção de linguagem. Assim diz Platão (438d-e): “Nesta luta entre os nomes, em que uns se apresentam como semelhantes à verdade, e outros afirmam a mesma coisa de si próprios, que critério adotaremos e a quem devemos recorrer? Não, evidentemente, a outros nomes que não esses, pois não existem outros. É óbvio que teremos de procurar fora dos nomes alguma coisa que nos faça ver sem os nomes qual das duas classes é a verdadeira, o que ela demonstrará indicando-nos a verdade das coisas. (...) Se isso for verdade, Crátilo, será possível, ao que parece, conhecer as coisas sem o auxílio dos nomes” (2001, pp. 222-223). Parece-me que o inescapável da nomeação pode trespassar a experiência da realidade de tal forma que da própria linguagem faz depender a coisificação das coisas, ou ainda, surgem as questões: como conhecer as coisas sem a linguagem? Em que medida estamos presos à experiência da linguagem necessariamente? Quais são as conseqüências para o texto literário?

¹⁷ No Brasil, esta ‘audácia’ é realizada pelo brilhante trabalho (de livre-docência) de Leyla Perrone-Moisés, *Texto, crítica, escritura*, no qual a autora discute todos estes conceitos e apresenta uma reflexão bastante proveitosa para a teoria literária, além de executar na própria tessitura sua escritura.

da teoria literária padrão ao analisar textos em que a noção de escritura (ou meta-signo) esteja em sua latência.

Tomando a lição de Lacan de que *un écrit lui n'est pas à lire*¹⁸, o problema do meta-signo torna-se um problema de discussão lingüístico-semiótica, em uma visada sistêmica do interdito ou do inaudito. O grafado pela escritura refere-se aos problemas de um código que não possui, necessariamente, relação com a fala produzida. Assim, o estilo da escritura deve ser o próprio argumento acerca do *nóstos-escritura*. Escrever é margem, mas também permanência de batalha: Aquiles apenas aguarda, ao largo, seu retorno, mas a refrega não cessa. Enquanto a tese se mantiver, performativamente, na análise dos problemas da escritura (e de sua estrutura de retorno) estaria escapando do padrão fonocêntrico que impõe uma visão diferenciada da literatura. A possibilidade de concordar com o “aforismo” lacaniano deve, assim, se revelar na própria estrutura de minha argumentação.

Deste ponto de vista, a psicanálise será ‘enodada’ à semiótica para discutir a noção de estrutura da letra lacaniana frente aos problemas de materialidade signica. A estrutura da representação no inconsciente ou a linguagem onírica possui uma identificação muito forte com a sistêmica do meta-signo. O acenar/encenar da escritura como traço (*Spur*) de memória e suas relações com a metáfora e metonímia (condensação e deslocamento), ou ainda nas relações heréticas da constituição do *sinthome* e as negativas freudianas (sobretudo a *Verneinung* e a *Verwerfung*) corroboram para uma visão até agora mais ampla e, portanto, mais bem sistematizada, daquilo que ocorre no interior da linguagem meta-referenciada. A noção de nó e toda a topologia do escrito proposta por Lacan vêm consolidar as relações apenas dedutivas do meta-signo no sujeito, visto que, como escrita do real, possibilitam uma transmissão.

A relação com a psicanálise, no entanto, deve ser explicitada no sentido em que estabelece um discurso sobre o discurso, uma análise sobre o aspecto dual do discurso pela escrita. Aqui, onde o sentido esbarra se ele não esbarra em nada? O prefixo *met(a)-* pode, em sua carga desconstrutora, aproximar-se daquilo que se diz em termos analíticos.¹⁹ Na relação da literatura com a psicanálise, uma questão surge: o problema daquilo que se dá a interpretar se produz de uma forma semelhante nesses dois discursos? A idéia de conceber um sentido seria uma meta à interpretação? Talvez não à toa, o próprio Lacan pensa esse problema, quando estuda a obra de James Joyce, no *Seminário, livro XXIII: O sinthoma*, nos termos:

¹⁸ “um escrito, por si, não é para ler” (tradução minha)

¹⁹ Nesse ponto concordo, em muitos aspectos, com o que propõe Barbara Johnson em “The frame of reference”, quando, acerca das dobras referenciais que constituem os discursos de Lacan e Derrida, em suas diferenças teóricas, conclui: “As a final fold in the letter’s performance of its reader, it should perhaps be noted that, in this discussion of the letter as what prevents me from knowing whether Lacan and Derrida are really saying the same thing or only enacting their own differences from themselves, my own theoretical ‘frame of reference’ is precisely, to a very large extent, the writing of Lacan and Derrida. The frame is thus framed again by part of its content; the sender again receives his own message backward from the receiver. And the true otherness of the purloined letter of literature has perhaps still in no way been accounted for.” (1988, p. 250)

La psychanalyse, en somme, n'est rien de plus que court-circuit passant par le sens – le sens comme tel, que j'ai défini tout à l'heure de la copulation du langage, puisque c'est de cela que je supporte l'inconscient, avez notre propre corps. (LACAN, 2005b, p. 122)²⁰

As relações de sentido, em psicanálise, interessam muitíssimo à constituição do conceito de meta-signo, tendo em vista que as mesmas propõem esse “curto-circuito” retórico do sentido, ou ainda, de forma mais fundamental, a “copulação da linguagem” como aquilo que faz o sentido se perder e colocar-se como uma antinomia ao discurso literário.²¹ O que propõe, sem dúvida, uma leitura na rasura da letra, nas bordas do texto que por si mesma se enuncia como escapando da voz. Aquilo que fulgura no texto, como encenação, pode ser matéria para o resgate que a leitura psicanalítica é capaz de oferecer, se for levada ao extremo, aos seus limites hermenêuticos. Assim, discutir psicanaliticamente tem por objetivo desnudar a cena primária das interpretações nos deslizos do significante, naquilo que o interpretante se coloca como “repetição de um *trauma da interpretação*” (Johnson, 1988, p. 243). O sentido, psicanaliticamente, constitui-se como “insuportável” – Barbara Johnson chama atenção para a *posição intolerável* – na medida em que o mesmo se projeta sobre os demais eventos da vida psíquico-textual. A psicanálise, dessa forma, proporciona, no curto-circuito, uma leitura literal que exige ler a palavra, tal qual a mesma se coloca à interpretação. Assim, uma querela da figuração que se reconduz a partir da falta, de suporte, do estatuto da metáfora (do sentido). O sentido ao colapsar-se se coloca no interdito do discurso, naquilo que ele deixa de representar e apenas é capaz de uma transmissão, pondo em xeque mesmo a noção de simbolização (advindo da metáfora paterna).

Necessariamente preso à crítica da escritura, prefiro, nesse texto, trabalhar com uma relação indecisa com a psicanálise (aliás, o que poderia se estender a desconstrução). Assim, apenas reiteraria Barthes: “Sua relação com a psicanálise não é escrupulosa (sem que ele possa, entretanto, prevalecer-se de qualquer contestação, de qualquer pessoa). É uma relação *indecisa*” (2003b, p. 167). Como crítico da escritura, Barthes também não assume a psicanálise como discurso dominante (mesmo o discurso estruturalista foi deixado pelo crítico ao final), ao contrário, faz desse seu próprio instrumento de análise e gozo com e da linguagem. Portanto, em termos de uma assunção teórica, a escritura não permite que se tenha como ponto de partida um

²⁰ “A psicanálise, em suma, nada mais é do que curto-circuito passando pelo sentido – o sentido como tal, definido por mim há pouco como a copulação da linguagem, posto que é a partir dela que dou suporte ao inconsciente, com nosso próprio corpo” (tradução de Sergio Laia, 2007)

²¹ Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, no fascinante *Literaterras*, discutem esse aspecto justamente naquilo em que a textura literária toca o desejo da análise com que por uma ‘desterritorialização’ que nos impõe uma erótica para além de toda hermenêutica, dos quais poderíamos citar o excerto: “A psicanálise, com suas descobertas e sua atenção com a linguagem, sua escuta dessa linguagem, sua nova concepção de sujeito, de desejo, dos mecanismos metafóricos e metonímicos – enfim, com o revolucionário conceito de inconsciente e autonomia do significante – abre novas dimensões para a leitura do texto literário, desmitifica as velhas noções de centro e de verdade da velha hermenêutica. Partindo do conceito de sujeito e de sujeito cindido, o texto literário revela uma complexidade maior do que se supunha tradicionalmente. A cadeia significante faz mover a roda da significação, a polissemia dos significados, a mobilidade da leitura, tornando mais consciente a relação do leitor com o texto, o texto com sua época.” (1995, p. 24)

ponto de basta que esteja preso à decisão metodológica entre psicanálise e/ou desconstrução. A liberdade no manejo de seu aparato conceitual e mesmo em suas práticas (discursivas) deveria prevalecer, se quero ler quaisquer textos, uma vez que os mesmos corrompem, ou melhor, inquietam toda a noção estável proposta pela teoria.

Propõe-se então um binômio como fundamento em que a situação meta-sígnica está posta em nó(s): Stéphane Mallarmé e James Joyce. A esta proposta de análise, unem-se os conceitos debatidos como um re-fazimento da noção de escritura que se replica e, assim, se anula produzindo um sentido de negativa e suplementação. A tessitura produzida por estes autores tenta reproduzir um gozo que não pode ser inscrito, uma fala que só tem fundamento no abismo em que fala (*Ab-Grundsprache*), ou seja, entendendo a sistêmica de nós que produz estes textos o conceito meta-sígnico é comprovado ou construído numa quase-topologia.

O *desnodamento* proposto portanto é uma leitura da fórmula matemática (de uma matematização, no sentido da construção algoritma de Lacan) em que o resultado deve ser próximo a zero. Em termos lingüísticos, a estrutura do texto permite vazios de significação – hiatos entre código e mensagem – por cortes alternados de metáfora e metonímia, o que leva a um grau zero e uma duplicação, parabólica, das relações de sentido e disposição. O des-nodar conduz a um reconhecimento da *différance* como produtora de um espaçamento e temporalização do texto: há um tempo e espaço diferenciados para a realização da materialidade do signo em termos potencializados, literários. A idéia do *binômio* se referiria primeiramente à idéia do cálculo diferencial: desenvolvimento de $(x + a)^m$ como soma de produtos de números por potências de x e de a . Esta fórmula newtoniana é mera referência à duplicidade dos resultados lingüísticos obtidos pela relação meta-sígnica, conforme será demonstrado no corpo da tese. A outra idéia, dicionarizada, é de “um polinômio de dois termos”, ou seja, os autores aqui representam duas manifestações – as quais chamarei *dobras* – do meta-signo retornando à escritura.

Aqui se faz necessária, portanto, a ilustração da tese central: *possibilitar a feitura, leitura, escritura do grafo e do matema do meta-signo, enquanto estrutura disseminada e posta em nó replicado e tendendo a zero no gráfico cartesiano modificado das relações lingüísticas (paradigmas e sintagmas), propostos por Saussure e Jakobson, discutindo pressupostos lingüístico-literários a partir da desconstrução (sobretudo em Derrida) e da psicanálise (em Freud e Lacan), os quais comprovam a existência e funcionalidade do conceito de meta-signo como resposta aos problemas de assemia e disseminação em textos mallarmaico-joyceanos.* Mallarmé e Joyce representam, cada qual em especificidade, um conjunto de desenvolvimento meta-referencial que parte da nulidade do signo, passando pela *a-presentação* metonímica

completa – e complexa – dos elementos, até a idéia do rébus textual como fundação meta-sígnica, ou um ultrapassamento da escritura.

Ao meta-signo, como problema da escritura, a resposta do binome só sobram fragmentos. O signo de morte é também aquele em que os estilhaços de significância se constroem sobre si, ou de si. A feita da *semiose* (nos quatro campos do trabalho metodológico), portanto, estabelece uma dupla teoria-duplo elo (*double bind*) em que os problemas verbalizados ou inscritos referem-se à margem, ao deslimite do dizer: dêslimite, em que o horizonte-limítrofe é espaço e o tempo é marcado por *desde* da escritura. Descentralizando o gozo fálico, a estrutura do escrito: rastro de uma *doppia danza*.

No tocante à estrutura, pode-se dizer que a tese está dividida em quatro eixos de discussão: **(1)** o problema teórico da escritura frente à realidade da literatura (aqui os problemas da linguagem, do pensamento e do psiquismo serão parte integrante da discussão poético-lingüística necessária para a delimitação do meta-signo), **(2)** a construção dos grafos e matema do meta-signo enquanto análise teórico-dedutiva e transferencial, **(3)** a análise figurativa e pormenorizada de textos de Mallarmé e **(4)** a análise figurativa e pormenorizada de textos de Joyce.

Definindo de uma forma mais detalhada, procurarei delinear um espaço em que seja possível a percepção desta tese. Para isso, me servirei agora da minuciosa descrição dos parágrafos que compõem o trabalho. Ao que segue:

§ I. MAIS-ALÉM DO PRINCÍPIO DO ESCRITO

Evidentes são as referências do título deste parágrafo a dois textos anteriores: *Jenseits des Lustprinzips*, de Freud, e *Au-delà du principe de réalité*, de Lacan. Em suas teorias, estas obras simbolizam uma revolução da teoria psicanalítica e ao mesmo tempo uma constatação de dois princípios fundamentais: o prazer e a realidade, respectivamente. Quando se me impôs esse título o tinha como espécie de iniciação à teoria do meta-signo enquanto possibilidade de reflexão da teoria do enunciado e da enunciação em seu contexto estrito à inscrição da linguagem na folha, em seu sentido escritural. Portanto, o presente capítulo tem por objetivo discutir a escritura como problema da constituição da realidade sígnica do interpretante (condição do meta-signo), assim como a noção de ‘texto’ que suplanta aquela de ‘obra’ (na acepção barthesiana). Para isso, discutirei o problema da leitura paragramática, os conceitos contemporâneos de literatura (de Valéry a Derrida), as noções de interpretante e hipóicone de Peirce, significante e escrito de

Lacan e *gramma* de Derrida para elucidar o problema de um aforismo lacaniano: “Não há metalinguagem”.

Da noção de limite de significado e da inoperância da repetição na constituição de novos sentidos, se discutirá como a relação especular que proponho no matema do meta-signo não se refere a uma metalinguagem propriamente dita, mas antes a uma relação de dupla via de presença e ausência (o *hymen* derridiano que comprova tanto a virgindade como a falta dela; a *fechadura-brisure* que fecha e abre a porta ou ainda a costura de um livro que une e ao mesmo tempo separa as folhas). As relações entre Real, escrito, letra (lacanianamente) e traço, rastro e escritura (derridianamente) serão fundamento e fonte para os desdobramentos do matema meta-sígnico, que será apresentado no § 2.

A significação do meta-signo está intimamente ligada à produção negativa da linguagem poética. O signo de morte é marca fundamental da linguagem meta-referencial, a impossibilidade de inscrição deste fenômeno é um problema vivenciado como questão lingüística pelos autores que aqui analiso. O calar-se é uma das alternativas possíveis da proposta estética do meta-signo, mas que se produz como transformações incansáveis do rascunho ou do *work in progress*. Nesta potencialidade do significante e da disposição grafêmica está toda a relação do signo com o ser no tempo que representa o homem e, conseqüentemente, sua morte. A noção de meta-ironia, trazida pela teoria de Octavio Paz, inscreve a morte como signo de negação e de produção de si. Entendendo que o meta-signo é uma produção da diferença do signo com ele mesmo, a idéia de morte será compreendida como a proximidade com a *otredad* de Paz. A relação semiótica dos paragramas será retomada como forma do negar a estrutura e disseminar os problemas já apontados pelo texto-escritura. A des-centralidade da proposta de James Joyce mostra as transformações meta-sígnicas no decurso da história destes textos, ou seja, a significância dos textos, aqui estudados, se dá pela negatividade do *per se* e pela necessidade da outridade do objeto-texto, enquanto réplica e necessária dobradura.

Tomando a noção de escritura como um abismo entre representações – um sinal de cisnes que desencadeia a sementeira (*semino*) dos signos, na acepção mallarmaica – a discussão acerca dos problemas centrais da representação sígnica do texto meta-referente, ou ainda uma re-visita a Charles S. Peirce, visa conduzir-se pela teoria inovadora do sob-signo²², em que a representação é posta em dúvida, gerando problemas sérios à mesma. A estes sob-signos deu-se o nome de hipóicones e são estas reflexões peircianas que mais me interessam como fonte de polêmica

²² Para a teoria do *hipóicone* de Peirce, Décio Pignatari propõe, em *Semiótica e literatura*, a tradução do termo por “quase-signo”. Compreendendo as razões problemáticas desta tradução, optou-se aqui por uma possibilidade em que *hip(o)*- fosse reimaginado em português por sua acepção etimológica mais próxima de ‘sob’, ‘embaixo’. Não desprezamos, no entanto, a tentativa de Pignatari em quase-inscrever a noção de signo aqui, uma vez que reflete exatamente aquilo que ocorre no interior da significação hipocônica.

semiótica para o desenvolvimento da tese. A semiótica então busca uma explicação para as “coisas de palavra” – numa visada também desconstrutora do matemático e semioticista norte-americano. Neste ponto, as relações sígnicas devem ser explicitadas, e já aqui se introduz o próximo capítulo, em termos da *Wortvostellung* e da *Sachvorstellung* freudianas como compostos (?) que regulam a trilha traçada de *das Ding*. A este ponto de hiância, poder-se-ia discutir a *Vorstellungsrepräsentanz* enquanto sob meta-representação-representativa ou ainda construção de uma cadeia representativa anterior, inconsciente.

A partir da semiologia dos paragramas, de Julia Kristeva, e dos anagramas saussurianos, tentarei estabelecer como a representação pode chegar a um abismo icônico, em que o sujeito marca sua imagem do presente por ausências do gozo e da neutralidade (tomados aqui da teoria barthesiana). O texto formado por paragramas é a própria *jouissance textuel*²³ e representa o texto da presentidade (cf. teoriza Octavio Paz). O princípio da desconstrução semiótica aqui é a meta-representação como forma do hipo-ícone, ou em um jogo mallarmaico: *signe é cygne*.

§ II. MATEMA & GRAFO DO META-SIGNO:

NÓ DO PROBLEMA: DA ANAMORFOSIS À DESCONSTRUÇÃO

A proposta de construção do matema do meta-signo visa dar à tese um aspecto bastante concreto no que diz respeito à manifestação da linguagem como réplica da dobra dos eixos paradigmático e sintagmático. Sendo um neologismo lacaniano para a escrita que permite a transmissão do saber sem a contaminação semântica das palavras (que partem) do campo da fala, o matema conduz o conhecimento em termos estruturais por meio de grafos. A partir de “L’étourdit” e de *Le séminaire, livre XX: Encore*, o conceito ganha corpo e dimensão para a reproposição lacaniana da transmissão de seu ensino e do paradigma ‘matemático’ do inconsciente.

O processo mallarmaico do *réploiement* é o princípio da feitura do matema que estabelece dois resultados para a interpretação, sendo um tendendo a zero e o outro como possibilidade de existência real (dicissigno derivado de um rema). A construção do matema propõe uma revalidação da semiótica matemática de Bense, uma leitura de Rotman e da topologia de Lacan, com a intenção de legitimar o meta-signo em uma linguagem desconstrutora e ao mesmo tempo da *mathesis*, como forma de conhecer (cf. Barthes, em *Aula*).

O objetivo deste parágrafo começa pela discussão da construção do matema lacaniano e da teorização do nó borromeano, enquanto elementos de uma escritura. A compreensão destas

²³ O ‘gozo’, para Barthes, traz conseqüências de uma desautomatização daquilo que já se encontra automatizado no discurso literário. É a partir do desfalecimento, da falência da cultura prévia que o texto de gozo pode romper com os limites da representação do prazer. No que diz respeito à *jouissance textuel* ver primeiramente o texto de Roland Barthes, *Le plaisir du texte*. Suas relações com o meta-signo já foram descritas no trabalho anterior: *Escriturização: gramática e sistêmica do meta-signo*, de minha autoria.

instâncias como possibilidades entre signos que podem explicar, por meio da topologia, os fenômenos de linguagem que se dão em uma forma especular e de negação, consiste em dar a conhecer a sistêmica meta-sígnica e sua relação com os problemas da inscrição lingüística do sujeito, assintoticamente.²⁴

A análise bensiana das manifestações sígnicas é proposta como problema estatístico e de função matemática. Neste sentido, busco discorrer e incutir o problema da *différance* – processo de diferir o espaço na diferença de tempo – enquanto possibilidade de análise, em profundidade, do ícone peirciano por processos de iteração sígnica, ou seja, há, já descrito pela tradição semiótica, um momento na iteração em que o fundamento do signo se perde pelo interpretante e é neste ponto que o meta-signo se faz como realidade concreta de significação.

Brian Rotman, em *Signifying nothing*, propõe a semiótica do zero e sua relação com a arte – neste sentido, a discussão da significação meta-sígnica se aproxima das propostas do autor. Mas a teoria de Rotman apenas auxilia na compreensão de um dos pontos do matema, os outros se darão pela teoria da negatividade de Kristeva, da assemia de Barthes e da disseminação de Derrida, e pela formação das elipses e parábolas matemáticas, por funções quadráticas. Aqui a discussão do hipoícone peirciano será retomada como resultado de um signo ainda não presente, mas já existente. Assim, poderia debater e discutir os resultados meta-referentes que são as obras de Mallarmé e Joyce. O procedimento iconográfico produz a dobra (*pli*) necessária para a construção da linguagem na linguagem.

O acenar/encenar da escritura, já analisado por Derrida, será o passo de convergência entre as teorias já descritas acima, pois é na inscrição da escrita que deterei a atenção da estrutura do meta-signo e sua relação com o inconsciente. Neste ponto, a leitura do ensaio de Freud sobre o *Witz* torna-se imprescindível e as relações linguagem e inconsciente tornam-se mais sólidas para se partir rumo ao problema lingüístico da meta-referência.

Lacan será discutido a partir da revisão freudiana da condensação e do deslocamento como metáfora e metonímia. O *Seminário, livro 3: as psicoses* será a escolha de partida do trabalho, mas é na análise de “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (a teoria de inversão do percurso metafórico e metonímico) e dos *Seminários, livro 07* (sobretudo nas lições sobre *Das Ding*), *livro 18* (na discussão de um discurso além do semblante), *livro 20* (na preocupação da relação escrito e gozo) e *livro 23* (em sua preocupação com a obra de Joyce, da escritura egóica e o quarto nó do borromeu) que se poderá compreender as relações já

²⁴ As conseqüências da apresentação do matema do meta-signo, como se verá posteriormente, como relação assintótica, converge diretamente ao discurso psicótico, conforme definido por Lacan em “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” (*Escritos*). Assim, a assintota, que será retomada como índice topológico, reflete os movimentos dessa não-inclusão do texto em uma realidade contextual que a proporcione significado (fixo-representativo).

insinuadas no capítulo primeiro da presente proposta: a relação do gozo com as possibilidades e função do escrito; a não inscrição do real.

§ III. DOBRA PRIMUS: MAL ARMÉ: DECURSO DA ESCRITURA E DA INFINITUDE NULIFICANTE

O poeta, cronista e satírico Baudri de Bourgueil (Meung-sur-Loire, 1046 – Préaux, 1130) já via os problemas dos códices e da feitura dos livros logo no início do século XII, mas é apenas com Mallarmé, no fim do século XIX, que a escritura ganha seu decurso definitivo. As produções poéticas de Mallarmé desde o soneto até os rascunhos ou poemas inacabados são o tema deste capítulo como projeções do meta-signo e da sua relação com a crise do verso e do sujeito em seu contexto de nulidade (perda das crenças científicas no *fin du siècle*, perda do filho precocemente, profissão inadequada ao seu gênio, *décandence* estética, previsão de uma futura modernidade na arte).

Com a estrutura de figuras e fragmentos discursivos (tomados das propostas do último Barthes), o capítulo se inicia com a discussão da estética do silêncio de Mallarmé. Em diversos aspectos, o silêncio pode adquirir sua manifestação no texto literário (conforme propõem Sontag, Slotte ou Steiner), mas minha intenção aqui será unicamente a de discutir como a mesma se propõe dentro do texto mallarmaico. A nulidade da fala, a falta de signos vai produzir o aspecto do irrepresentável da morte que se discutirá os sonetos que integram a parte *Plusieurs Sonnets*, o rascunhado conto filosófico *Igitur*, o rascunho de *Pour un tombeau d'Anatole* e ainda fragmentos dos *Le Livre*.²⁵ O nada se torna tema e motivo dos poemas e a noção de transitoriedade presente na obra do poeta busca uma totalidade neste irrepresentável.

Além de *Le Livre*, *Pour un tombeau d'Anatole* também é um meta-signo quando compreendido como signo naufrago em sua remessa ao sem-sentido, ao olvidamento da forma, à substancialização da poética do 'então' (*Igitur*). A tentativa mallarmaica será respeitada como texto e, com isso, analisarem-se as idéias meta-irônicas da infinitude da nulidade como se reportar ao signo de origem, a Coisa (*Ding*) sem representação: arqui-escritura das diferenças em um movimento de *katábasis*.

§ IV. DOBRA SEQUOR: SUMMUS JUICE: □ -PRESENTAÇÃO DA DIFERENÇA DEDÁLICA

²⁵ Aliás, convém ressaltar que a forma de citação das obras rascunhadas por Mallarmé não segue os parâmetros tradicionais de citação propostos pela ABNT. Utilizaremos a numeração dos fôlios tais como aparecem nas edições críticas de Jacques Scherer, *Le Livre de Mallarmé* (para os rascunhos de *Le Livre*) e a de Jean-Pierre Richard (*Pour un tombeau d'Anatole*). Em geral seguiremos o seguinte padrão: (Mallarmé, *Le Livre*, nº do fôlio).

O capítulo sobre a obra de James Joyce constitui a discussão do meta-signo como réplica ao texto de Mallarmé. Neste sentido, busco interpretar o *Verwindung* (ultrapassamento) semiótico como consonância da linguagem pela linguagem, no ponto em que o matema do meta-signo se alonga para o ponto de incógnita (e não tendendo a zero, como em Mallarmé): a discussão da *différance* derridiana do espaço da escrita do sonho (conforme já é tradicional chamar a escritura do *Finnegans Wake*) enquanto busca do não-representável, do fora da linguagem (preso pela foracclusão). O capítulo, que visa discutir sobretudo *Finnegans Wake*, intenta compreender as estrutura das diferenças como presenças (metafóricas e metonímicas) da atomização lingüística promovida pela regressão (tomada em sentido retórico de alteração e inversão de sentidos) meta-sígnica que representa o *Finnegans Wake*.²⁶

As análises de Lacan, Harari e Mandil sobre a obra do autor serão retomadas como argumentos topológicos da presença epifânica da letra, entendido como sulcamento do rastro (proposta de Derrida) da leitura possível de uma obra que necessita a “insônia ideal”, como dizia o próprio Joyce. A relação de Joyce com o nó bo de 4 modifica a teoria R. S. I. de Lacan e o faz incluir um novo estado, o *sinthome* (Σ) entre as outras categorias. Parece-me interessante a discussão da linguagem joyciana como *fora* da linguagem padrão da literatura, ou seja, neste ponto em que o Real pode ser compreendido como sob-inscrito. E, assim, rediscutir o *sinthoma* dentro do texto e não em seu psiquismo clínico.

O trabalho que proponho é analisar alguns aspectos em *FW*, dentre eles: (1) o rastreamento dos significantes reiterados em suas transformações e sentidos disseminados na obra, como profusão e permuta que propõe apagar o sentido e produzir a indecidibilidade do interpretante; (2) o papel reiterativo da linguagem foraccluda de James Joyce, na medida em que me proponho a ler a análise *sinthomática* de Lacan sobre o escritor como uma espécie de superação, pelo discurso meta-sígnico, das potencialidades psicanalíticas; (3) a busca da compreensão meta-figurativa de Anna Livia Plurabelle como índice da própria escritura de retorno e perda da nominalização. Estes três momentos fazem do signo um turbilhão de subida dos infernos mallarmaicos e remotivam a produção *in speculum* do meta-signo, constituindo assim um movimento de *anábasis* da parábola, ou ainda uma ‘a-presentação’ do processo de *réploiement* que está na característica fundamental do meta-signo.

²⁶ As citações de *Finnegans Wake*, assim como os textos clássicos ou os rascunhos de Mallarmé, precisam de uma normatização de citações que igualmente foge aos padrões. Todo ensaio crítico que se refira à *FW* (como a partir de agora nos referiremos à obra) utiliza o sistema editorial da primeira edição, ou seja, propõe a mesma paginação e a mesma numeração de linhas. Assim, as citações do texto joyceano seguem a seguinte normatização: (Joyce, *FW*, página.linha-linha). Por exemplo a sentença “Wake? Usgueadbaugham!” pode ser referenciada por (Joyce, *FW*, 24.13). A edição crítica, comentada, anotada, bilíngüe de Donald Schüler, publicada pela Ateliê Editorial, segue à risca essa convenção joyciana.

Sendo assim, a estrutura da tese expõe o *modus operandi* da discussão que pretendo realizar nas obras dos autores e no processo plural de significância disseminada e assêmica que constitui a meta-referência desses textos. A estes parágrafos segue uma conclusão em que os “signos funestos” – **SÉMATA LYGRÁ (CONSIDERAÇÃO INTEMPESTIVO-CONCLUSIVA)** – são postos em circulação para que a leitura seja conduzida à identificação do meta-signo como possibilidade de generalização heterogênea e proposta (contra-)hermenêutica²⁷ de textos em que o estatuto signico (sobretudo como o compreende Saussure) seja ameaçado por uma solução criativa que envolva a gramatologia de diferenças e não a arbitrariedade da *phoné*, justamente naquilo em que o dizer não diz, apenas transmite. Consideraremos, ao final, pela constituição assintótica – já problematizada pelo matema – que todo texto que se pensa, ao limite, pode ser transmitido topologicamente.

Do retorno, aqui começamos.

²⁷ Conforme se tornará claro o problema da interpretação nesses textos no § II da presente tese.

§ I.

MAIS-ALÉM DO PRINCÍPIO DO ESCRITO

Fuyant toujours plus en avant une syntaxe du désordre, la désintégration du langage ne peut conduire qu'à un silence de l'écriture.

Roland Barthes²⁸

A deconstructionist is not a parasite but a parricide. He is a bad son demolishing hope of repair the machine of Western metaphysics.

J. Hillis Miller²⁹

A noção de literatura, deve ser repropósito o problema da busca do sentido, sempre compreendido por sua definição semiótica (entendida de forma rasa) ou mesmo ainda, semântica. A palavra 'literatura', assim, não conduz o interpretante a uma busca de leitura em que o processo de significação – e poder-se-ia dizer mesmo de *escripturização* – seja potencializado como elemento plural e disseminado. As conseqüências dessa noção dirigem os estudos culturais contemporâneos a um universo de apreensão totalizador e, em larga escala, a uma visão tradicionalista da literatura como mera representação social na busca de um sentido para problemas metafísico-existenciais.

Há um tropeço que insiste em se inscrever na definição da literatura. O campo semântico do étimo é por demais ligado às origens, por demais conectado ao espírito humanista que visa apenas sobrevalorizar o trabalho humano de encontro ao problema dos significantes. Neste sentido, a problemática do conceito se fecha na necessidade em se propor uma re-visão do termo e, dessa forma, não há espaço meta-sígnico que subsista ao aspecto unilateral do vocábulo

²⁸ “Fugindo para cada vez mais longe de uma sintaxe da desordem, a desintegração da linguagem só pode conduzir a um silêncio da escrita”. (tradução de Mário Laranjeira, 2000b, p. 67)

²⁹ “Um desconstrutor não é um parasita, mas um parricida. Ele é um filho mal demolindo a esperança de reparar a máquina da metafísica ocidental.” (tradução minha)

literatura; o processo de sentido, ou de busca do mesmo, deve se comprometer com as ligações, lá onde se deve ler o que não se espera notar.

a. LER-ALHURES: DO TEXTO COMO PROBLEMÁTICA DO SENTIDO PARAGRAMÁTICO

Roland Barthes, em *O grão da voz*, defende uma forma de leitura em que o texto não se baste como unicidade de sentidos, mas antes promova a produtividade dos significantes que não se fecham nunca. Ao tentar escapar da noção de significado transcendental, Barthes propõe: “Ler lá onde isso não era esperado.” (2004, p. 342). O afastamento do termo *lá* conota muito bem a relação de leitura proposta pelo teórico: alhures indefinido em que o processo de significação pode ser promovido como notas textuais, além da esperança vazia de uma totalidade. O *lá* barthesiano ainda mantém um elo com o *lá* lacaniano (aquele de “Je pense à ce que je suis, là où je ne pense pas penser”, dos *Escritos*); neste sentido o lugar – definido e indefinido pela postura gramatical do adjunto adverbial – ocorre, mas não se limita.

Não se impondo como limite ou mesmo fronteira, a leitura deve estar mais-além do texto ou ainda mais-aquém do sentido. As variações semânticas, em termos literários, se dão por processos de reversibilidade formal, ou seja, o espaço textual propõe – *in praesentia* – um jogo de significantes que corroboram com a noção de incompreensão (entendida sempre aqui como processo primário para a produção de *signifiance*) e de presentificação das diferenças; e, ao mesmo tempo, – *in absentia* – uma multiplicidade de transformações significativas, em termos de significado, que ratificam a pluralidade compreensiva (em que o esvaziamento do significante – elíptico e nulificante – promove uma espécie de mobilidade da interpretação e daquilo que é interpretável). Assim, as potencialidades textuais são compreendidas como processos de abertura do horizonte interpretante e, além disso, de operadores de mobilidade para uma verticalização do “lugar” em que se lê. O mais-aquém do sentido pode ser sempre compreendido como uma resposta à noção de (in)completude das relações de significação propostas, ou seja, a reversibilidade formal transfere a possibilidade de apreensão do sentido a uma probabilidade de presentificação da negatividade do sujeito ligado à noção de “dissolução da estrutura” (como defende Julia Kristeva, 1977).

Ao *lá* da leitura – espaço abismal da significância – une-se o *isso*. O pronome demonstrativo possui, em português, um emprego absoluto, bastando-se como função substancial e nominativa de coisas e objetos. O “isso” pode ser alterado e alterar. Na frase de Barthes, ele exerce tripla função: (a) é substituto do sujeito, por retomada ou ainda alçamento; (b) funciona como mero pronome demonstrativo em que a posição de sujeito é re-garantida e mantida como

problema de regência e (c) remete ao problema da imperceptibilidade, na leitura, dos mecanismos do inconsciente. Tomemos a frase em francês: “*Lire, là où cela n’était pas attendu*”. O termo *cela* repete o *là* anterior, unindo sujeito gramatical (*ce + la*) em que se pode ler aqui o sujeito mais o determinante definido (*la*), mas também se pode ler *là*, como marca ao adjunto adverbial, complemento circunstancial (*là*). Em francês está clara a relação de como o “isso” se torna sujeito da ação de “não esperar”. Para uma melhor compreensão ou talvez uma compreensão *à la lettre*, poderíamos propor: “Ler, lá onde o lá (*ou o isso*) não era esperado”. Nesse sentido, a marca da interpretação analítica conduziria ao que pode ser lido no texto como um lugar (indefinido) em que se opera o inconsciente. Marca do afastamento entre significante e significado, o *cela* barthesiano torna clara a relação mantida entre os elementos que compõem o signo. Afastando-se, a leitura torna-se ainda uma descoberta (interpretativa) que se contrapõe à expectativa, à esperança de captação – totalizadora – do sentido: o distanciamento do “ler” e o atirar-se do “isso” é antes uma atitude pluralista que visa permutar as possibilidades da *semiosis* poética de captar a informação estética e promover uma re-proposição do significante no universo da leitura. O traço, meramente gramatical, é convertido em uma potencialidade além de um princípio de esperança, ou ainda, converte-se em um princípio de incerteza. Por estes “lãs”, o texto recobre-se de nulidades. A leitura não seria ou não se daria alhures, mas antes *nenhures*: a leitura seria um escape do significado transcendente, e, com isso, o texto vai “de um significante a outro significante sem jamais se fechar” (Barthes).

A produtividade textual compreendida desse modo é um “pôr em cena o saber dos signos” (como propõe Barthes), para isso dá-se o nome de significância. A noção de totalidade deve ser, se queremos compreender o contexto meta-sígnico, trocada pelas noções de interpenetração e simultaneidade de fragmentos. Os signos, em termos dinâmicos, só podem refletir-se como excesso discursivo e, também, subjetivo. Assim o processo ou a produção textual sempre deve esbarrar na problemática da significância. Os deslocamentos da leitura produzem-se a partir do escalonamento (ou da disposição) em que os significantes deixam de “fazer parte de” e assumem-se enquanto traços grafêmicos da relação significativa. Trabalhando o significante, a língua, segundo Kristeva, verticaliza o *texto* e corrompe a representabilidade – noção obrigatória de referente – e de comunicabilidade – noção obrigatória de interlocução. Sendo assim, a semanalista define:

Nous désignerons par *signifiance* ce travail de différenciation, stratification et confrontation qui se pratique dans la langue, et dépose sur la ligne du sujet parlant une chaîne signifiante communicative et grammaticalement structuré. (KRISTEVA, 1978, p.11, *grifos da autora*)³⁰

³⁰ “Designamos por *significância* este trabalho de diferenciação, estratificação e confronto que se pratica na língua, e deposita sobre a linha do sujeito falante uma cadeia significante comunicativa e gramaticalmente estruturada” (tradução minha)

A partir dessa definição, pode-se perceber que a idéia de significância de Kristeva basicamente reflete-se como trabalho de diferenças na prática lingüística. O significante deve ser “atravessado” pelo sujeito e pelo signo para atingir os “*germes*” de significação. A cadeia estruturada de significante é produzida pelo sentido (aquilo que representa apenas) e a realidade discursiva em que o processo de enunciação pode ser completado. A noção de significância pode ainda corromper o estatuto “tranqüilizador” da função pragmática da linguagem em um universo que a mesma não se produz como mera comunicação, ou seja, em termos de significância, não há uma identificação da linguagem entre texto e comunicação (ou que seja, ainda, história).

A noção de *chaîne signifiante* deve ser compreendida em sua relação transformacional entre texto e a história do sujeito. Em seu processo enunciativo, o texto deve se bastar como distanciamento em que a transformação de significantes é tomada como alteração de todo o processo de percepção formal (ou estrutural). Nesse sentido, as formas significantes seriam móveis e polifônicas e responderiam ao texto pela perspectiva do interpretante que fornece outros significantes, infinitamente. A combinatória de significantes em uma “infinitude diferenciada” na qual o que interessa não é a produção dos sentidos, mas a produção textual.

Jorge Luis Borges, em sua eterna significância e prática da escritura, oferece uma imagem que pode ser emblemática na compreensão do fenômeno literário que esteja além das potencialidades meramente semânticas. Trata-se do micro-conto “Um sonho”, incluído na obra *A Cifra* (de 1981), que segue:

Em um deserto lugar do Irã há uma não muito alta torre de pedra, sem porta nem janela. No único quarto (que tem um chão de terra e a forma do círculo) há uma mesa de madeira e um banco. Nessa cela circular, um homem que se parece comigo escreve em caracteres que não compreendo um longo poema sobre um homem que em outra cela circular escreve um poema sobre um homem que em outra cela circular... O processo não tem fim e ninguém poderá ler o que os prisioneiros escrevem. (BORGES, 2000b, p. 360)

A interpenetração das imagens borgianas reflete de forma bastante explícita a noção de texto como transformação de linguagem. A noção apenas atributiva do texto é ressaltada pelo micro-conto de Borges em termos de circularidade dos eventos semânticos, ou seja, a noção de mistério – logicamente fornecido pela representação do “deserto lugar no Irã” e por este lugar mágico em que não existem portas ou janelas – mobiliza a estrutura para um “deciframento” daquilo que o sujeito poderia ler. O texto, nesse sentido, seria a impossibilidade de ler os poemas dos prisioneiros e ainda mais a impossibilidade ligada ao fato de que o “processo” infinito ser conhecido por todos os prisioneiros “sonhados” pelo narrador. A identificação do narrador como “homem que se parece comigo” reflete a noção de partição dos sentidos do texto: o homem é *muitos* ou ainda participa infinitamente de um sonho interminável. Nesse processo, mesmo a subjetividade pode ser disseminada e construir-se como uma reiteração textual do onírico. O texto

poderia ser assim definido como uma metáfora da própria literatura, em que a pluralidade (onírica) se manifesta não como determinação ou denominação, mas antes como atributo, como além da história.

Kristeva definiu texto como: “*il est ce qui se laisse lire à travers la particularité de cette mise ensemble de différentes strates de la signifiante ici présente dans la langue dont il éveille la mémoire*” (Kristeva, 1978, p. 19)³¹. O despertar da história no presente da língua deixa, novamente, se ler por um sujeito (gramatical) intraduzível. O *ce*, que é grifado pela própria autora, reflete a perda subjetiva ou ainda a compreensão negatizada do sujeito como aquele que “lê”. O texto que acorda a memória é também uma perda, um risco que impede a constituição do mesmo; centra-se, com isso, numa lógica estrangeira, em que o signo pode se assumir enquanto tal. Os estratos da significância são transformados – ou ainda transpostos – em elementos de presença, pois necessitam estar em termos significantes: sendo assim, estão propostos como formas ‘manifestas’ na página. O texto só se lê, escrevendo.

A produção meta-sígnica, que se inscreve pelo sinal da morte, só se manifesta como atributo das diferenças espaço-temporais promovidas pela enunciação. Dito de outro modo, o meta-signo se constrói na ausência ideativa do enunciado no processo de inclusão do sujeito na enunciação. À parte do conteúdo manifesto – e aqui poderíamos lembrar a teoria-interpretação de Freud sobre o trabalho do sonho –, o meta-signo se consolida enquanto desconstrução de rastros em que o processo de significação se torna presença de significantes. O que está manifesto – em termos textuais – é antes uma inscrição do que não se inscreve, ou seja, uma tentativa de sobrepor o escrito em um processo de significância. O sujeito trabalha nas diferenciações e estratificações de sua própria língua, promovendo uma realidade discursiva em que sua inscrição é necessariamente uma ‘escrissão’. Nesse processo, pode-se ainda concordar com Barthes, inaugura-se a ambigüidade em que a palavra se dá peremptoriamente (tomando essa palavra em seu aspecto etimológico de ‘destruir’, ‘matar’, ‘destróçar’; tem-se a noção de conformação definitiva que se consolida como limite último do sentido), oferecendo-se como paradoxo de “*un silence monumental à déchiffrer*” (Barthes, 1981, p. 152). A ‘escrissão’ deve ser compreendida sempre como uma tentativa que suplanta a noção de exprimir ou ainda de projetar ou terminar; ela é sempre uma falta apresentada ao texto e ao interpretante que se (in)decide pela ambigüidade de dizer a si mesma.

É faltoso e sempre em aberto o mecanismo pelo qual a significância se dá, pois o mesmo necessita da não-inscrição totalizante para aí confrontar-se com a escritura do sujeito que o complementa. Escrever seria uma atividade intransitiva, ao mesmo tempo em que ler mantém-se

³¹ “é aquilo que se deixa ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ele desperta” (tradução de Lucia Helena França Ferraz, 2005, p. 20)

em uma mesma relação: seriam duas ausências que se corrompem como comunidade ou intermediação, sendo assim uma aparência da indecidibilidade. O sujeito-interpretante, no processo de significância, não se limita apenas ao lugar passivo de recebimento, mas antes se quer inscrever no percurso e no ato de emissão de enunciados. A potencialidade desse sujeito – que se pode dizer sujeito meta-sígnico – é o que mantém a mediação sucessiva entre significantes (re)inscritos, ou melhor, (re)escritos.

A “escritibilidade” (tomando o neologismo barthesiano para diferenciar textos *scriptibles*, em sua obra fundamental *S/Z*) diz exatamente que a pluralidade só se dá pela exigência de uma leitura entendida como trabalho. Contrário aos “textos legíveis” – clássicos por sua natureza conformista e tradicional – o texto *scriptible* é antes ilegível, na medida em que só se oferece no paradoxo de não haver inscrição sem sujeito. O texto impresso na página é pluralizado por uma mobilidade de significantes que se produzem por redes de jogos disseminados. Sendo assim, o que interessa na significância – processo pluralista de leitura de textos escriptíveis – não é a estrutura dos significados, mas a reversibilidade dos significantes como potencializadores da ausência necessária de inscrição. O aspecto mais insolúvel, nesse sentido, seria a infinitude das potencialidades da linguagem em se “escrever” significantes – estaríamos aqui muito perto do sentido de letra proposto por Jacques Lacan.³² A noção sempre faltosa do significante, em relação à busca do sentido, propõe-se como uma espécie de transposição do escrito por uma enunciação “possível” e igualmente irresoluta.

A pluralidade do sentido meta-sígnico se dá no momento em que há uma barra de conservação entre o significante e o significado. A essa barra poder-se-ia propor certa escriptibilidade que seja compreendida sempre como uma cifra da significância, um objeto que se conserva mesmo além do sentido ou da busca do mesmo. As redes múltiplas da “escrção” promovem, invariavelmente, a não-compreensão inicial do texto, produzindo assim a própria produtividade textual (enquanto elemento da significância). O papel decisivo da leitura – entendida sempre como uma notação nenhures não-esperada – pluraliza os códigos e assim destrói a noção fundamental de linearidade que busca respostas apenas em termos de significado. O texto meta-sígnico não permite, com isso, uma interpretação ou ainda não se submete a uma lógica racionalista de sistêmica. O meta-signo se dá apenas se a escritura – tomada em seus sentidos barthesiano e derridiano – comprometesse o estilo e a enunciação por uma produtividade

³² Abordaremos esse aspecto posteriormente, no mesmo §. Agora minha preocupação é com a definição de significância e de como o conceito de literatura não contempla, se for compreendido de forma meramente legível, a problemática geral do meta-signo e de sua escrção como indecidibilidade. Propomos apenas que o sentido de letra, mesmo nos seminários lacanianos, tem uma forte consonância com o problema do significante e a problemática do Real. Apenas com a leitura detida do *Seminário, livro XVIII* é que poderemos realmente diferenciar letra e significante e assim aproximar aquela do conceito temporal de meta-signo.

de sentidos por significantes que se esvaziaram pelo contínuo deslocamento de subsistência de uma linguagem meramente comunicativa.³³

A referência, presente em todos os *representâmens*, sofre um deslocamento que possibilita a manifestação meta-sígnica sempre como uma inter-mediação. A compreensão dos mecanismos comunicativos deve ser excluída para que a referência seja renunciada e, assim, o signo se corrompa como impostura do interpretante ao padrão semiótico. A proposta de uma “ilusão referencial”, conforme aquela apontada por Riffaterre (1982) anima a pensar qual o aspecto, dentro do sistema literário, que faz com que esse texto soe destituído de seu padrão representativo. Nesse sentido, criar uma ilusão da referência seria trabalhar, primeiramente, no âmbito da metaforização, mas também de certa necessidade em pensar a autonomia da significação que se propõe um texto. Ora, renunciar a referencialidade é criar um invólucro que se ocupa da intransitividade das relações sêmicas. Pelo processo de iteração semiótica, como já explicitada por Max Bense em termos de uma reiteração de relações triádicas em que o fundamento (do próprio signo) se converte em interpretante (que assume a fundamentação da representação), e pela hipóstase, o fundamento sígnico é substituído pela ação de interpretante; ou em outras palavras, a escriptibilidade é um fenômeno de iteração em que o texto só se manifesta como resposta do interpretante ao universo significativo. Ser uma inter-mediação é permanecer – ou ainda se preservar – como algo substancial, mesmo que não compreensível: poder-se-ia propor ainda que o meta-signo é um “estar a meio caminho” da relação significante. O sujeito que não cessa de querer se inscrever não encontra inscrição, mas promove a escrita. A referência, em termos meta-significativos, nunca é o fora da linguagem, mas antes é uma resposta replicada de referência literária – ou seja, na própria escriptibilidade – e de nulificação da representação – ou seja, na incompreensão ou mesmo na metaforização-metonímica do apagamento do texto.³⁴

A não-decidibilidade na ambigüidade de significantes – estrutura basilar do paragrama – é a condição fundante da noção de meta-signo como desconstrutor do referente, por um processo que mantém as diferenças por diferimento. A *différance* derridiana deve ser compreendida antes de tudo uma demora permanente: a estadia das diferenças sígnicas mantém-se justamente na medida em que o par texto/leitor não se manifesta como dialéticos (antitéticos), há antes uma noção de suplemento em que o texto e o leitor não se respondem, mas se “escrevem” em termos

³³ Não cabendo a essa discussão portanto uma sistêmica que não considere o aspecto performativo do estilo na escritura. Assim, como foi explorado na introdução, a partir dos argumentos de Austin, a idéia de que um discurso possa ser uma ação que se constitui como uma realização, faz dessa proposta uma marca estilística importante na apropriação da enunciação que corrobora a tese apresentada.

³⁴ É nesse sentido que se proporá o matema do meta-signo. A identidade da letra, no sentido lacaniano, consigo mesma e, assim, com o real, só pode ser transmissível em termos de uma matematização que demonstre e não necessariamente se inscreva. Ao receber a noção de apagamento a representação é conservada, mas não necessariamente é apreendida no universo simbólico. A pluralidade só recebe respostas em termos de significantes reiterados e ficam presos à cadeia metonímica de produção (ou não-produção) de sentido. Compreender o meta-signo é, nesse sentido, uma forma de delimitar as réplicas necessárias para conduzir uma atitude “erótica da arte” (como diz Susan Sontag) contra uma hermenêutica totalizante.

igualmente textuais. A pluralidade de significantes é uma demora, por conduzir a noção de literatura à noção de escritura, a qual não se fecha no sistema literário de reconhecimento *hors texte*: autor, obra, leitor. A referência não pode ser decidida, mas a inscrição – na página – acontece mesmo assim; neste sentido não se pode delimitar a origem de uma sistêmica literária, pois não há identidade (originária) que se mantenha em termos de diferenciação. Diferir, portanto, conduz a significância à aceitação da ruína e do “destronamento” do par Mesmo e Outro.

Inter-mediary é uma das alternativas de manutenção da significância pela *différance*. O sentido próprio do termo *écart*, em francês, pode ir do descarte ao intervalo (espaçamento e temporalização) entre dois sentidos. Se o meta-signo mantém sua lógica – melhor seria dizer analógica – sob o domínio do intervalo, logo suas estacas se mantêm entre as cercas e as legiões, entre a espera e o combate de sentidos. O *vallum* latino se remete à noção bélica de ‘valo’ em que a trincheira é construída. A noção temporal e espacial entre o valo e a batalha ou entre o valo e as legiões romanas é já a batalha? A paliçada é a metáfora necessária para conduzir o espaço do meta-signo. Têm-se a textualidade como a *clôture* derridiana:

la clôture est la limite circulaire à l’intérieur de laquelle la répétition de la différence se répète indéfiniment. C’est-à-dire son espace de jeu. Ce mouvement est le mouvement du monde comme jeu. (DERRIDA, 1967, p. 367)³⁵

A paliçada poderia dar essa noção de fechamento em que a indefinição da repetição da *différance* se faz como espaço do jogo. O texto, para Derrida, teria o sentido regrado por certo alinhamento “defensivo” de sua própria estruturalidade. Dessa forma, a paliçada compreendida como cerca seria uma possibilidade tradutória para o termo *clôture* e, com isso, se evitaria o problema do fechamento em que a diferença pode se estabelecer. Assim, a paliçada pode servir como função-limite para compreender o meta-signo como potencialidade de *différences*: a não decidir entre a guerra e a defesa. Estar entre o valo é ensaiar uma definição que esteja além do próprio escrito, ou seja, o intervalo é a *clôture* e a *non-clôture* entendidas como suplementos. Não se poderia definir o meta-signo como a espera apenas, como também não se pode defini-lo como a batalha (ou a própria morte); antes se precisaria defini-lo como um entre-lugar – à margem – em que o signo da morte, presente tanto na espera quanto na batalha, se estabelece como uma busca do não-sentido.

Em outro aspecto, *différance* pode querer dizer se deslocar ou ainda deslizar (escape). A distância, desse ponto de vista, poderia ser compreendida como uma des-realização do espaço, ou seja, como uma mobilização da significação fixada. Assim, é diferindo que o meta-signo encontra

³⁵ “a ‘clôture’ é o limite circular no interior da qual a repetição da *différance* se repete indefinidamente. Quer dizer, seu espaço de jogo. Esse movimento é o movimento do mundo como jogo.” (tradução minha).

sua atividade de transposição de significantes para produzir a significância. Se se produz significância, não pode haver uma origem previamente concebida, pois a repetição de significantes está lá. Em termos meta-sígnicos, o texto nada mais é que sua negação referencial, ou em outras palavras, é uma dupla réplica: *néantisation* (nulidade ou nulificação) do referente, e com isso, incompreensão ou o (des)gaste do signo; ou réplica significativa, constituindo-se como um paragrama.

Poder-se-ia tentar uma demonstração desse procedimento no “mais ousado poema de Mallarmé antes de *Un coup de dés*”, como se refere a ele o crítico mallarmeano Robert G. Cohn. O hermético “Prose (pour des Esseintes)” oferece uma indiscutível potencialidade de sentidos-significantes em que o problema da enunciação se constrói pela leitura do mesmo. O poeta realiza ali exatamente aquela noite “desplumada” (*déplumée*) em que o poema possa ser compreendido como algo dado em dom.³⁶

Tome-se o título do poema e está instalada já, de antemão, uma problemática irresoluta da ambigüidade. A variabilidade interpretativa é historicamente comprovável, como faz Júlio Castañon Guimarães (2007a), mas ainda falta aquela intromissão – demasiadamente mallarmaica – da acepção oferecida pelo Littré. Nota-se que a dedicatória é dirigida à ficcionalidade, ao personagem de Huysmans que aprecia versos – manuscritos – de Mallarmé.³⁷ Nesse sentido, o texto se familiariza com a noção de história a ser contada ou ainda de compreensão da beleza pelo sentido oculto dos versos. Ora, o dicionário Littré oferece o sentido familiar de “De la prose de quelqu'un, un écrit, une lettre de lui.” (1990, p. 1415). Nesta carta familiar, o escrito é uma espécie de conto de viagens dirigido ao “espírito elevado” de um amigo “bizantino” como é des Esseintes. A carta, como viagem, é composta – em sua estrutura rígida – por um hino litúrgico (se se ler “Prose” em um sentido religioso) em que a obscuridade da morte é revelada como possibilidade de esperança, pois necessariamente o canto deve ser feito após a leitura do Evangelho. Sendo assim, a “prosa” cantada do texto é uma cifra – um enigma onírico – em que a imagem de limites (os lindes do verbo poético conforme o analogizou Stefan George) é uma consonância com a morte e seu sepulcro. De um ponto de vista meta-significativo poder-se-ia referenciar (ou ainda apagar as referências) a noção de texto-limite, texto poético com a de

³⁶ A referência é aqui a de outro poema de Mallarmé, “Don du poème” (1998, p. 17).

³⁷ Em um trecho do romance (bizantino) *À rebours*, temos a tentativa interpretativa do personagem de Huysmans – Mallarmé constrói uma problemática que não abandona a literatura: “Ces vers, il les aimait comme il aimait les oeuvres de ce poète qui, dans un siècle de suffrage universel et dans un temps de lucre, vivait à l'écart des lettres, abrité de la sottise environnante par son dédain, se complaisant, loin du monde, aux surprises de l'intellect, aux visions de sa cervelle, raffinant sur des pensées déjà spécieuses, les greffant de finesses byzantines, les perpétuant en des déductions légèrement indiquées que reliait à peine un imperceptible fil. Ces idées nattées et précieuses, il les nouait avec une langue adhésive, solitaire et secrète, pleine de rétractions de phrases, de tournures elliptiques, d'audacieux tropes. (...) Il parvenait ainsi à abolir l'énoncé de la comparaison qui s'établissait, toute seule, dans l'esprit du lecteur, par l'analogie, dès qu'il avait pénétré le symbole, et il se dispensait d'éparpiller l'attention sur chacune des qualités qu'auraient pu présenter, un à un, les adjectifs placés à la queue leu leu, la concentrait sur un seul mot, sur un tout, produisant, comme pour un tableau par exemple, un aspect unique et complet, un ensemble.” (HUYSMANS, 1977, p. 220)

‘prosa’, entendida como universo epistolar-familiar em que se tenta compreender, orficamente, as razões da morte. A negatividade desse paradigma produz, evidentemente, uma noção de construção esfacelada, tal qual é apresentada pelo poema (palavras idênticas que são partidas ao meio em prol de uma diferenciação nas rimas do texto).³⁸

Na primeira estrofe, temos a memória triunfante que se eleva como um livro de feitiçarias ou de demônios:

Hyperbole! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu: (MALLARMÉ, 1998, p. 28)³⁹

Esse livro de ferro revestido é a própria diferença do poema: não há origem que determine esse canto hiperbólico. Vejamos os dois últimos versos da estrofe, a relação entre o *grimoire* obscuro e o livro que o cobre como vestes. Mallarmé estabelece a necessária ponte entre o aspecto material dos sinais e aquilo que o mesmo pode querer dizer, ou seja, esse “*livre de fer*” pode antes querer apontar os significantes que se inscrevem como formas de apagar a clareza, apagar a representação completa de um *grimoire*. A estrofe é assim quase tautológica, pois o livro de ferro que “guarda” o *grimoire* pode ser o próprio *grimoire* (como “livro de magos para evocar os demônios”, como propõe o *Litttré*). Esse livro é puramente uma reiteração do *gramma*, o texto se perfaz como uma “gramática mágica”. Basta que para isso lembremos a origem da palavra *grimoire* no francês antigo como ‘gramática’, e esse marcadamente difere do baixo latim (*gramma*). Que obscuridade é a do poema? Pura letra. A letra é aqui a base dessa hipérbole – e talvez aqui não possamos mais ler essa palavra como apenas uma figura retórica, mas antes uma possibilidade geométrica: uma curva do pensamento que se reitera sempre a um mesmo ponto luminoso. Os raios refletidos – significantes disseminados – em um poema – *grimoire* – são sempre componentes de sua diferença que é idêntica em qualquer outro ponto. Mallarmé, assim, reitera o poema como forma (geométrica) de inscrição ao prender essa carta à letra, para que se leia a letra (caligrafia) de ferro que essa carta diz a des Esseintes.

A segunda estrofe é ainda mais autoreflexiva:

Car j'installe, par la science,
L'hymne des cœurs spirituels

³⁸ J. Castañon Guimarães, ao refletir sobre o problema de sua tradução do poema, já realizou uma análise bastante interessante e cuidada do problema. Retomo aqui apenas de forma “ideogrâmica” alguns exemplos que podem ser clarificadores: “de visions” e “devisions”; “desir, Idées” e “des iridées”; “de voir” e “devoir”. Esse processo, diga-se de passagem, reflete uma construção paralelística de manutenção da rima como fonte da poeticidade, lembrando, em larga medida, o uso da poesia provençal de suas palavras-rimas.

³⁹ “Hipérbole! desta memória / Triunfalmente já não ousas / Te alçar, garatunja inglória / Que em um livro de ferro repousas:” (tradução de Augusto de Campos, 2006, p. 65)

En l'œuvre de ma patience,
Atlas, herbiers et rituels. (MALLARMÉ, 1998, p. 28)⁴⁰

Os dois-pontos que encerram a primeira estrofe tornam esse trecho algo como explicação do anterior. Ora, todas as construções literárias que eliminam a função meramente de ligação, como as vírgulas e os dois-pontos que substituem o verbo de ligação, possuem uma função de catáfora metafórica. A metáfora como função de um processo de similaridade exige uma construção que seja a mesma proposta pela locução especificativa que é a catáfora. A obscuridade da primeira estrofe será clarificada? Obviamente que não há claridade – tudo é face de sombras em Mallarmé, para lembrar o famoso título da obra crítica de Jean-Paul Sartre sobre o poeta – no sentido da racionalidade padrão. As imagens se constituirão como enigmas que lançam pistas – ritualísticas – da compreensão de que livro é aquele anteriormente anunciado. A estrofe enumera a ciência do ‘gramma’: hinos, obras, atlas, herbários, livros rituais. O eu ‘instala’, esse é o único verbo de todo o excerto. Mallarmé novamente disseminando o sentido de Littré: o verbo *installer* – e esse é o primeiro sentido conferido pelo dicionário francês – mantém o mesmo campo lexical das questões eclesiásticas; instalar aquele que é digno de determinada função. Veja-se que o poema assume uma atmosfera mística em que a escritura se coloca além dos limites possibilitados pela simples interpretação dos sentidos. Há, no decorrer do texto, por disseminação, a consonância entre o eu que escreve essa ‘carta’ e a flor que é escrita como ‘letra’. Esse aspecto pode ser visto na relação entre o verbo *installe* (que aparece nessa estrofe), e sua origem latina de *stalle* (‘daquilo que está pendurado’), e o verbo *s’étalait* da sexta estrofe (“*Toute fleur s’étalait plus large*”). A similaridade paronomástica é aqui determinante na constituição da contigüidade oferecida pelo texto, pois a leitura dos livros herbários será feita no sentido sempre de transposição da visão (*charge de vue*). A letra não se interpreta, se dá a ver como *différance*. O que temos aqui é apenas uma figuração que não se completa, pois a memória, inicialmente referenciada, não faz do ‘tu’ do poema um conhecedor do conteúdo daquele livro de magos – que obviamente pode ser lido como o próprio *Livre* planejado pelo poeta. Há apenas a noção – termo que mais tarde analisaremos nesse § –, como ato de conhecer, do próprio estatuto de letra que o poema se confere.

Noutro momento, Mallarmé conduz à noção exata do conteúdo proposto por essa obra, quarta e quinta estrofes:

L'ère d'autorité se trouble
Lorsque, sans nul motif, on dit
De ce midi que notre double
Inconscience approfondit

⁴⁰ “Pois instalo, pela ciência, / O hino dos dons espirituais / Na obra de minha paciência, / Atlas, herbários e rituais.” (tradução de Augusto de Campos, 2006, p. 65)

Que, sol des cent iris, son site
Il savent s'il a bien été,
Ne porte pas de nom que cite
L'or de la trompette d'Été. (MALLARMÉ, 1998, p. 29)⁴¹

A nulidade da autoridade dada pela ‘dupla inconsciência’ de um lugar sem nome. Todo o trecho ensaia construir um espaço que é puro tempo marcado pela estação (o Verão). Mallarmé está tratando de algo muito além da possibilidade representável, basta tentar ver a imagem. A figuração se dá, tudo se constrói como metáfora, mas é só isso, não há uma compreensão da metáfora fora da linguagem. Veja-se, por exemplo, esse “*sol des cent iris*”. Mallarmé utiliza-se da pura referencialidade do dicionário para construir essa imagem. O Littré (1990, p. 920) confere cinco sentidos, todos utilizados pelo poema para a feitura da imagem: (1) Iris, a deusa grega mensageira, que faz de seu véu o próprio arco-íris; (2) o próprio arco-íris; (3) Pedra de íris, quartzo; (4) membrana circular na parte anterior do olho; (5) gênero de plantas da família das iridáceas. Qual a possibilidade de que vejamos todas essas visões (*devisions* como dirá posteriormente o poema)? A dupla inconsciência é efeito de percepção das potencialidades desses cinco sentidos que se ‘penduram’ (*stalle*) formando essa conjunção de vista, flores e luminosidade. A alteração da vista se divisa como um olhar para onde não se vê, para uma leitura “lá onde isso não era esperado” (como diria Barthes). Aqui tomada como uma configuração dos cinco sentidos oferecidos pelo dicionário amado por Mallarmé, ainda não se pôde ver totalmente os problemas apresentados pelo poema, uma vez que essa dupla inconsciência alterada apenas sugere e evita dizer as sensações.

A combinação metonímica oferecida é igualmente problemática e consolida um “*lucide contour, lacune*” (como está escrito na sétima estrofe). Na configuração anagramática do texto poderíamos levantar “*sol des cent iris*”, no mínimo em três possibilidades: (a) *soldes cent iris*, compreendendo aqui uma noção econômica (os soldos de cem pedras de íris) de adorno e riqueza⁴²; (b) *sol descent iris*, impondo a leitura ao mesmo tempo mítica (do sol, a descendente Iris), meteorológica (do sol desce o arco-íris) e visual (sol põe-se à iris); e uma terceira combinação (c) *sol de sentir*, em que se recebe do sol a impressão do sentimento. Nota-se, com isso, que o poema exige uma reiteração sobre si mesmo, uma preocupação com seu próprio código que se dissemina e apaga os sentidos para construir novos paradigmas, totalmente dependentes da linguagem proposta. O poema é uma ‘ilha’ em que se abrem as visões do signifiante, em que ‘separar’ é ‘parar-se’ (clarificado na sétima estrofe).

⁴¹ “A era da autoridade brada / Quando sem senso se assevera / Desse sol que a nossa dobrada / Inconsciência ainda pondera, // Que, solo de cem iris, dita / (Bem sabe se existiu) região / Não leva o nome que recita / O ouro da trompa do Verão.” (tradução de Augusto de Campos, 2006, p. 65)

⁴² O que estaria de acordo com a leitura de Augusto de Campos e de Julio Castañon Guimarães em fazer do poema uma leitura do mundo bizantino...

Um entremeio, na oitava estrofe, merece aqui a atenção, pois confere ao texto um aspecto desconstrutor da noção de sentido aparente, impondo uma leitura completamente voltada para a configuração sintagmática:

Gloire du long désir, Idées
Tout en moi s'exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir. (MALLARMÉ, 1998, p. 29)⁴³

Aqui está proposta a aporia mallarmaica: desejo e Idéias. Qual a resposta do texto? *Des iridées* (as iridáceas). O dever que liga o desejo às Idéias é uma réplica à “flor ausente de todos os buquês”. A palavra *as* liga e, pelas dobraduras (*réploiement*), o texto se consolida como um instrumento que se pensa entre o desejo e as Idéias, na emissão de significantes-floridos. Esse *moi* que se inscreve como objeto do ver e do próprio desejo inscrito como texto é uma espécie de olhar exaltado de flores em que se pode ouvir o hino dos herbários. Talvez a pergunta seria: qual o feitiço, feito com iridáceas, que pode ser lido nesse *grimoire*? Ou mais meta-significamente: qual a significância – uma vez que todo feitiço atinge o feiticeiro e o enfeitado – dos significantes nesse *gramma*? Talvez um calar-se para compreender o Espírito (“*sache l’Esprit de litige / À cette heure ou nous nous taisons*”, na décima estrofe).

Chegamos ao ponto do jogo (*son jeu monotone*) daquilo que se pode ouvir de um mapa, de um cartão:

Et non comme pleure la rive
Quand son jeu monotone ment
À vouloir que l’ampleur arrive
Parmi mon jeune étonnement

D’ouïr tout le ciel et la carte
Sans fin attestés sur mes pas
Par le flot même qui s’écarte,
Que ce pays n’existait pas. (MALLARMÉ, 1998, p. 29)⁴⁴

A mentira do país que não existe atesta o descarte que constrói os rastros. A diferença entre signos produz-se, assim, como que além da própria palavra que atesta a distância entre a mentira (*ment*) e o modo (*étonnement*). A partir da leitura do soneto em *-ix*, o interpretante já está avisado da importância que deve conferir à rima. Nessa “Prosa” litúrgica a des Esseintes o que vemos é justamente a iteração da feitura do poema a partir de seu estrato musicalmente alegórico. O mapa que mostra a distância é a própria distância e o descarte do mapa, por não ser o próprio

⁴³ “Glória do grande anelo, Idéias / Tudo em mim se exaltou ao ver / A família das iridéias / Emergir do novo dever.” (tradução de Augusto de Campos, 2006, p. 67)

⁴⁴ “E não como deplora a praia / Quando tão monótona mente / Para que a amplidão se retraia / Ante o assombro da minha mente // Ao ouvir todo o céu e a carta / Sem fim mostrarem ao meu passo, / Pela onda mesma que se aparta, / Que esse país não teve espaço.” (tradução de Augusto de Campos, 2006, pp. 67-69)

lugar. Há um lugar fora do mapa? Há algo fora do texto? O que chora⁴⁵ na margem do texto é uma profusão de significantes que busca uma nulificação de seu sentido para uma construção apenas por rastros. O que se lê é um atlas que pode apagar seus passos. Note-se, com isso, a reiteração do *pas* (passos) ao *pas* (partícula expletiva de negação): o mapa (*carte*) demonstra os passos enquanto o descarte (*écarte*) consolida a negatividade. Assim, o *écart* derridiano pode ser lido como aquele que está fora do mapa, no desenvolvimento dos rastros (*trace*), naquilo que foi negado à presença, mas mantém-se como marca à ausência do outro.

A insignificância que adquirem as coisas para Mallarmé está em uma super-valorização das palavras (*elle dit le mot*). Nesse sentido, a clareza do texto esbarra na apreensão de uma dinâmica que é totalmente voltada para a grade sintagmática do texto. Na combinação é que podemos construir novos sentidos para então ler-se na significância. A escritura e a diferença só se constroem assim por um processo que é aquele da negativização do sentido. Jean-Paul Sartre, em *Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre*, entreviu uma possível conclusão ao sentido nos textos-limite do poeta:

Nier est un acte. Et tout acte doit s'insérer dans le temps et s'exercer sur un contenu particulier. La negation de *tout* ne peut passer pour une activité destructrice: elle est la simple représentation de la notion négative en général. (SARTRE, 1986, p. 147, *grifo do autor*)⁴⁶

Assim, a semiose poética mallarmaica depende dessa negativa dada ao sentido para se consolidar como “constelação” de significantes disseminados. O trabalho de negação deve ser uma afirmação da linguagem como possível substituto representativo. O artesanato mallarmaico é justamente aquele em que negar é ater-se – em ato – às coisas de palavra – *sazamegato*⁴⁷ – o que equivale abster-se do universalismo em prol de uma representação negativa. Negação do ser do mundo – ainda do ponto de vista sartriano, em vias de um hegelianismo – é compreendê-lo na sua *multiple variété de ses déterminations* (1986, p. 147). Ora, Sartre compreende que a negação não pode se dar como atividade destruidora, mas reconhece a mesma como um ato. Esse ato seria construído como uma forma de negar, ao menos, o sentido, determinando a significância como perda da totalidade e do signo como necessariamente representativo de uma realidade que seja *hors* linguagem.

O saber dos signos, encenados, desconstroem a visão tradicionalista da busca do sentido. A literatura, se compreendida como delírio do sentido ou mesmo compreensão do mundo pelo

⁴⁵ O que se verá mais adiante na análise do episódio de Nuvoleta em *Finnegans wake*. A menina-nuvem joyceana é, discursivamente, a própria chuva de palavras que compõe o *riverrun* de Anna Livia Plurabelle, ou ainda do próprio texto referenciando-se.

⁴⁶ “Negar é um ato. E todo ato deve se inserir no tempo e se exercer sobre um conteúdo particular. A negação de *tudo* não passa de uma atividade destrutiva: ela é a simples representação da noção negativa em geral.” (tradução minha)

⁴⁷ Construção de Haroldo de Campos em uma das constelações de suas *Galáxias*, o *sazamegato* é a coisa-de-palavra que significa “coisas de palavras” e ao mesmo tempo “sussurro”. A combinação – “trava-língua” – é pura noção de palavra, nada mais que se prender ao significante. Um “livro pasmado branco” em que se sussurra a fala, em termos de uma significância epifânica.

sentido deslocado, não é o espaço da significância. Assim, seria necessário *néantiser* o sentido, como diz Barthes, ou buscar redefinir o objeto de estudo em que a significância possa se manifestar plenamente como reflexão crítica de si mesma. Nesse sentido, a literatura – pela visão tradicionalista – seria uma busca totalizante de sentido que completa a falta humana. Dentre suas características estariam: (a) a própria noção de totalidade, entendida como absorção de um conhecimento unitário e completo (uma verdadeira *mathesis*); (b) a noção de que há um estilo original e que o mesmo deve ser mantido e preservado como exemplo e prática sistemática da apreensão e composição de textos literários; (c) a noção de que o texto deva ser fluido e natural, ou seja, a noção de linguagem como ponte de comunicação entre os homens; (d) a já velha concepção de entendimento crítico do texto como uma compreensão neutra e completamente objetiva, o que leva a um isomorfismo extremado das potencialidades textuais; e (e) a noção de que um texto é antes de tudo composto por elementos estáveis e imutáveis.

A essa visão tradicionalista do sentido, o processo de interpretação meta-sígnica, ou seja, o processo de significância responde não como totalização, mas como uma busca e frustração em termos de sentido. O texto não busca preencher a falta, mas antes apontá-la como aquilo que escapa ao sentido, como aquele em que o significado seja substituído por uma relação de significante. Assim, se poderiam elencar as seguintes proposições (ou fatores) para se frustrar o sentido: (a) a noção de que o sentido é produto da perspectiva do sujeito interpretante, ou seja, não se vale de um fundamento sígnico-referencial previamente imposto, mas antes se serve das potencialidades enunciativas e sensoriais; (b) não é possível prever a transferência ou ainda a recuperação de significados primários; nesse sentido, não há origem de enunciação, sendo impossível administrar uma origem prévia e significativa do enunciado; (c) a noção de infidelidade com a anterioridade discursiva, nesse ponto, se poderia dizer que há uma relação com a não-origem proposta pelo aspecto anterior das causas de frustração do sentido, o que é potencializado pela impossibilidade de conduzir o pensamento do outro de forma completamente isenta ou mesmo referencial, o que seja, o que é anterior em um discurso da escritura é absolutamente imponderável; (d) a contraposição entre texto e realidade é acentuada, não sendo possível observar equivalências entre representação e realidade concreta – o texto se dá por um processo de simbolização (ou de real-ização, causativo do real, como se verá mais adiante, no meta-signo) que supera a simples ressonância e o reconhecimento de estratos de realidade; (e) a variabilidade de planos enunciativos também é fator fulcral no “desmoronamento” da totalização; a possibilidade plural de um texto se manifesta em termos de memória discursiva, construção elíptica, implícitos, simbolizações, faz com que o sujeito (em processo na escritura) não busque a

idéia de conjunto de sentido, mas antes busque a fragmentação e a angústia dos significantes; e (f) a noção de significância, em que um significante se remete a outro significante.

A linguagem que definiria a literatura – em seu aspecto escritural – seria aquela em que as réplicas de significantes abrissem espaço à uma metaforização metonímica. A relação, acima analisada, entre *sépulcre* e *Pulchérie*: o pulquérismo sepulcro – entendido como própria representação do poema obscuro que tematiza a morte (*grimoire*)⁴⁸ – etimologicamente se consolida pela consonância analógica do *pulchrum* latino. A elevação (*anástase*) dos significantes (ou melhor, da palavra) é compreendida como uma destruição ou ruína (*anástase*, tomada em seu sentido etimológico grego, conforme o apresenta Antônio Houaiss) da própria beleza. A literatura deve ser compreendida como um espaço da linguagem.

b. ESCRITURA: DO GRAU ZERO À LETRA FUNESTA

Sendo a significância o excesso (ao discurso e ao sujeito, como diz Kristeva) não resta à literatura outra hipótese⁴⁹ que se enformar à noção barthesiana (e porque não derridiana) de escritura. A perturbação da cadeia comunicativa é compreendida pelo texto como uma alteração de sentido entendido pelo sujeito, ou seja, em termos de escritura o sujeito não se fecha em uma comunicação, mas antes intenta aquela frustração do sentido que mantenha o “horizonte provável” (para usar um termo de Haroldo de Campos) sempre como escritura em aberto e possível. A pluralidade da instância texto é, nesse aspecto, constituída por uma rede de diferenças em que o descarte e o distanciamento (ambos sentidos pela palavra derridiana, *écart*) assume sua posição enquanto signo de si mesmo, corrompendo a representabilidade.

Em outro aspecto, o texto-limite pede, ou mesmo exige, o aporte escritural, pois o mesmo conduz a interpretação textual a partir da noção de significância e de negatividade. O aporte da escritura, com sua linguagem em liberdade, permite a abertura necessária para as conclusões analógicas (em termos valéryanos) que são exigências do texto-limite, ou seja, o desafio imposto pelo texto à linguagem poética deve incutir os problemas de método crítico como possibilidade de uma ‘verdade’ sobre a escritura: a irredutibilidade do texto-limite em si.

⁴⁸ Como já exposto acima, este termo é de difícil tradução e não permite uma apreensão completa. Utilizando-se do Littré temos dois sentidos, ambos possíveis em Mallarmé: (1) livro dos magos para evocar os demônios, ou ainda (2) discurso obscuro, difícil de ler. Ora, a morte está sempre ligada ao obscuro e a dificuldade. No poema, a noção de ressurreição/elevação (*anástase*) está inscrita como significante e conforma o nome da Beleza pelo sepulcro ancestral.

⁴⁹ Entenda-se bem que, neste ponto, precisamos de uma definição de literatura que conforme a noção de meta-signo como um algo além da representação, como uma desconstrução do conceito e da noção de signo. Assim, a necessidade de uma revisão do conceito é fundamental para que possamos, de maneira clara, compreender como o processo de significância se manifesta como infinitude das combinações de significantes. Não vejo outra possibilidade que discorrer aqui sobre o problema da escritura, enquanto noção que suplementa e corrompe a visão tradicional de literatura e de literário, pois a mesma está fundada em uma verdadeira reflexão dos métodos de observação dos significantes e mesmo da relação entre produção do significante e produção textual (que resulte da leitura-escritura de um dado texto).

Ao iniciar esta problemática, pode-se refletir sobre a questão da escritura como um método. Não há o fora da escritura para um crítico da escritura, ou seja, não há um além-escritura, mas há um além do princípio do escrito. A escritura como teoria e estilo tem por finalidade estabelecer um método livre em que se possam discutir aspectos da literatura e do signo com certa maleabilidade conceitual, ou seja, pela produção conjugada de conceitos lingüísticos e do pensamento. A formação metodológica da crítica em que a escritura seja o foco deve, portanto, ser uma escritura – na qual a leitura se organize em termos do escrito – em que seja possível a mútua interferência de teorias e dos textos a serem analisados; como uma enunciação que se consolide em termos de significantes replicados (ou clivados).

À diferença entre literatura tradicional e escritura pode-se notar, como o fez Leyla Perrone-Moisés (2005), os problemas quanto ao objetivo, em que a escritura seria compreendida como uma linguagem intransitiva e contraposição ao mundo transitivo da literatura; ao sentido pluralista da significância na escritura, defronta-se a noção unitária de verdade; a primazia da enunciação e a irreversibilidade dos significantes, na tipologia discursiva da escritura, pode-se se confrontar à primazia do enunciado e a possibilidade de paráfrase existente em termos tradicionais de obra; os objetos são tomados de forma sensual pela escritura e de forma conceitual pela literatura; a lógica do paradoxo que conduz a escritura é contradita pela lógica da *doxa*, etc.

A noção de discurso consistente se desfaz aos olhos do sujeito na escritura e é nesse sentido que se pode realmente intentar uma teoria que corrobore a literatura como um evento da linguagem que está além da mera representabilidade. A unicidade do significado – oferecida pelas noções de totalidade, originalidade, anterioridade, neutralidade e estabilidade – se dissolve em termos da realidade formal que é a própria escritura. Não há homogeneidade ou qualquer resistência em termos escriturais; o que se poderia dizer que o texto-escritura (limite) é-se e ponto. Necessariamente a alteração paradigmática dos termos conduz a um vazio que só pode ser preenchido em termos de uma leitura criadora (uma leitura como *práxis* literária).

A noção de escritura é proposta por Roland Barthes desde muito recentemente em seu livro de ensaios (já clássico na Teoria Literária), *Le degré zéro de l'écriture* (1953). A discussão barthesiana é, então, perpassada pela noção histórico-social dos processos literários – ou melhor, escriturais – da produção moderna. Neste sentido, o autor propõe desenvolver a “linha de transgressão” da língua postulada pela figura do escritor como uma consequência direta da noção reflexiva que a Literatura assume para si mesma na modernidade. É a partir da noção de artesanato de estilo – esse instante de dimensão vertical em que a memória literária é opacidade e experienciação da matéria – compreendido como extensão histórica da noção de forma-objeto, que a escritura fará dos “Signos da Literatura” aspectos morais que obrigam a significar

possibilidades não dominadas pela figura de quem escreve. Da mera contemplação (que Barthes atribui a Chateaubriand) instrumental da linguagem literária, passando pela noção de “fabricação” do trabalho artístico-lingüístico presente em um Flaubert, a literatura chegaria à noção máxima de negatividade, do homicídio da linguagem enquanto destruição de si mesma (o que é evidenciada pela “obra-cadáver” de Mallarmé). Nesse nível, estar-se-ia preso à tentativa final frente ao sentido, *néantiser*: a significação fica no fora-do-sentido, em um universo próximo ao gozo textual.

A pesquisa barthesiana conduz à noção de escritura como um processo sempre de reflexão sobre a linguagem, um processo no qual os automatismos estilísticos associam-se ao nível do código lingüístico e criam com isso uma disjunção e ao mesmo tempo uma operação metalingüística.⁵⁰ Barthes define a escritura como “*un acte de solidarité historique*” (2002a, p. 179): a forma, historicamente proposta, de pensar a literatura enquanto algo além da língua (e de seu código prescritivo). O ato historicamente solidário é uma espécie de manutenção da liberdade escritural que consolida o texto como uma realidade ambígua entre escritor e interpretante. A escritura, compreendida em seu processo amplamente enunciativo, exige a resposta ao *transfert tragique* (p. 181) em que os instrumentos “artesanais” da escrita são re-marcados dentro da figura, igualmente ambígua, do leitor-interpretante.

O artificialismo do estilo está no cerne do problema da escritura, pois se mantém sempre em uma tensão desgastada entre o dizer a história e o dizer-se. A literatura não pode, nesse sentido, ser compreendida apenas por seus *signos*⁵¹, por sua representabilidade convencional, mas antes deve ser compreendida como Revolução (até mesmo burguesa) dos processos de significação que se diferenciam em língua e fala, significante e significado. No capítulo dedicado ao “artesanato da escrita”, Barthes acaba concluindo – com uma sentença que aparecerá posteriormente em *Critique et vérité* – que a fabricação flaubertiana aponta a máscara com o dedo (*en montrant son masque du doigt*). Esse é o sentido do processo de escritura, manter-se na ambigüidade da enunciação, da encenação da escrita.

Convém, aqui, estabelecer que termos de reflexividade a escritura procura manter, que sejam a noção de máscara e a noção de dedo. O ato pantomímico da escritura reveste-se de uma carga simbólica que revela a não-comunicabilidade do texto (literário). A renúncia ao referente e às formas exteriores denuncia um estar-se preso à encenação da escritura, ou seja, o texto impõe o sombreamento – talvez aqui o mascaramento e a mímica – da mobilidade da língua falada como

⁵⁰ Neste ponto, basta lembrarmos-nos da sistêmica jakobsoniana de comunicação lingüística em que a função metalingüística se interpõe ao problema comunicativo do código, é um voltar-se ao código e ao mesmo tempo um prender-se à noção de língua (pela própria língua).

⁵¹ Que Barthes sempre marca em itálico, talvez dando uma noção de estranhamento, de língua estranha ao contexto lingüístico discutido. Isso pode ser visto com mais freqüência em um texto muito posterior ao *Degré*, em *Le plaisir du texte* temos o uso extremado dessa noção como uma tentativa de ‘estranhar’ a linguagem por ela mesma.

instrumento comunicativo; fornecendo, assim, uma reflexividade que se instrumentaliza ao destituir-se de uma mensagem (socialmente desejada). A escritura, barthesianamente, é antes uma tarefa a ser cumprida pelo objeto-sígnico e seu interpretante, e não é nunca uma tentativa de materialização da idéia. É a intransitividade da escritura que se está querendo demonstrar, e é nessa intransitividade que o meta-signo pode melhor ser compreendido.

Barthes reflete ainda – ensaiando verticalizar seu conceito de escritura em direção ao “grau zero” – sobre a relação entre escritura e silêncio:

(...) le langage, première et dernière issue du mythe littéraire, recompose finalement ce qu’il prétendait fuir, qu’il n’y a pas d’écriture qui se soutienne révolutionnaire, et que tout silence de la forme n’échappe à l’imposture que par un mutisme complet. Mallarmé, sorte de Hamlet de l’écriture, exprime bien ce moment fragile de l’Histoire, où le langage littéraire ne se soutient que pour mieux chanter sa nécessité de mourir. (BARTHES, 2002a, p. 216)⁵²

A partir da discussão hamletiana da hesitação, pode-se teorizar acerca da problemática da escritura em termos mallarmaicos. A escritura, em sentido meta-sígnico, é uma espécie de ‘abreviador’ da historicidade do sujeito que escreve, justo naquilo que possa soar mais frágil (e louco?). Com isso quer-se dizer que em nível meta-sígnico tudo deve passar pelo *per se* da linguagem, como um movimento intransitivo do código que conduz o interpretante a um “mutismo” próximo à noção barthesiana de “grau zero”. A opacidade sígnica – ou ainda a tragicidade da linguagem escrita – é estabelecida em termos de uma história da própria escritura. O silêncio representado pela obra de Mallarmé é a quebra ou o a-fundamento da noção mítica daquela literatura que tinha como necessidade uma comunicação direta. Em um sentido intransitivo, a tipografia mallarmaica não permite a seleção do significado se sobrepor aos aspectos combinatórios do significante.⁵³ A escritura funda, assim, uma noção neutra, uma escrita branca em que a “servidão” da ordem lingüística é abandonada por uma realidade ambígua de enunciação.

O vazio, ou o farrapo, do enunciado – da palavra poética na escritura neutra – derrota (*défait*) a noção de paradigma que busque um dito fechado. A relação entre silêncio e escritura faz Barthes anunciar a noção importantíssima de ausência (que coaduna com a ausência total do ideal do estilo). A escritura torna-se elemento negativo da noção paradigmática em que o neutro se instale como um *inouïs* (‘inaudito’). O meta-signo tem, nesse sentido, uma compreensão da desestabilização – advinda da noção da escritura como um processo que está além da fala – do discurso como problemática conflitiva da enunciação. Tomando de empréstimo um verso de

⁵² “(...) a linguagem, primeira e última saída do mito literário, recompõe finalmente aquilo que pretendia fugir, que não há escritura que se sustente revolucionária, e que todo silêncio da forma somente escapa à impostura por um mutismo completo. Mallarmé, espécie de Hamlet da escritura, exprime bem esse momento frágil da História, na qual a linguagem literária somente se sustém para melhor cantar sua necessidade de morrer.” (tradução minha)

⁵³ Fato notório sobretudo em *Un coup de dés* e nos rascunhos do *Le Livre*, em que os espaços em branco e os gráficos estabelecem uma relação de significação que estão além do princípio do escrito, em um universo de destruição da economia de significados.

Herberto Hélder: “[poesia] não é nada que se diga com um nome”. A neutralização proporciona a amodalidade típica das escrituras indicativas; não nomear faz permanecer o inaudito que é o próprio silêncio se escrevendo. A negativização do verso é nitidamente uma realidade da escrita, o nomear – propor-se por imagens poéticas – não se diz pelo poema, esse acúmulo de nada, de apagamentos rítmicos, de intransitividades sentenciais. “Derrotar” a noção paradigmática é, assim, uma forma de compreender como a escritura se torna um processo de reflexão sobre a inscrição sintagmática.

O escalonamento dos significantes produz a noção paragramática da linguagem da escrita. O pressuposto aqui é o de que em um universo literário moderno a possibilidade de apagamento do sentido possa ocorrer pela destruição da noção exterior da linguagem (representação) e uma proliferação de elementos que se referenciam mutuamente. Compreendendo a escritura como um processo de ausência, a revisão desse espaço vazio se dá pela *scription*⁵⁴. O argumento de Barthes nesse ponto (vinte e um anos após a publicação de *Le degré zéro de l'écriture*) se encontra em “De la parole à l'écriture” e ressalta a problemática dos impulsos inconscientes na radicalização do estilo. A ‘escrção’ do corpo textual deve produzir-se a partir do “*accrocher l'autre (voire au sens prostititif du terme)*” (2002d, p. 539) em que essa possibilidade dialógica se responda pelo “abuso”/“atentado”/“violação” do outro presente no texto.

Barthes ressalta a necessidade de compreender a escritura como um processo em que o corpo aparece de forma indireta, pelo gozo (e não pelo imaginário), nunca como uma transcrição da fala ou mesmo do escrito fechado, mas como uma segregação do sujeito, como uma divisão entre os outros da enunciação. O deslocamento da noção da escrção promove, meta-significamente, uma reflexão contínua entre as réplicas possíveis em um texto-limite: a disseminação e a assemia.⁵⁵ O corpo é ressignificado (ou posto em estado de significância) em termos de marcas de enunciação que promovem a idéia de sujeito em processo de escrita – processo esse que conduz à mensagem poética como auto-reflexividade da possibilidade (expressiva) de não-significar ou negar-se e de redobrar-se por réplicas sucessivas (disseminando-se) – assim, a escritura torna-se um atirar-se à morte como possibilitadora da destituição meta-sígnica.

Usurar o outro seria uma tentativa de não definir a literatura, mas definir um tecido de a-semas e disseminações que se constituem como possível proximidade com o *inaudito* do real e com a proliferação de *diferenças* originárias. A idéia de ir mais-além do princípio do escrito

⁵⁴ Termo que Leyla Perrone-Moisés (2005) traduz por “escrção”, explicando tratar-se de um terceiro termo barthesiano para o processo de escritura.

⁵⁵ Em certo sentido, a transmissão do matema do meta-signo comprova isso, pois o mesmo se constitui pela observação, em textos de Mallarmé e Joyce, dos processos de não-significado e apagamento (compreendido como termo assêmico) e daqueles de disseminação significante promovendo assim um universo de diferenças (*différance*).

descentra o corpo e faz do meta-signo uma vivência do objeto-texto como outridade replicada do mesmo, ou seja, possibilita a inclusão de um processo de enunciação reiterada de traços e letras que ‘negativizam’ o caráter semântico do texto em prol de uma observação combinatória do mesmo: a clivagem da representação como signo da nulificação neutra da escritura barthesiana que conduz ao gozo textual.⁵⁶

A noção de escritura ainda pode ganhar mais complexidade ao se tomar aquela desenvolvida por Derrida em sua *De la Grammatologie*. Para o filósofo, a escritura é um não-começo que põe em xeque a noção de começo absoluto (*arkhé*), pois mantém a mensagem em um estado de ausência que impossibilita a apreensão dessa origem. As noções derridianas de atraso e ausência são determinantes para a compreensão da escritura como que constituída pela *différance*. Os rastros – e sulcamentos de rastros – são perpassados pela noção de presença, mas marcam, sobretudo, uma ausência (da voz, se diria). A escritura seria, com isso, *avant la lettre* (como ressalta o título da primeira parte de *De la Grammatologie*)⁵⁷ uma tentativa de apagamento dos sentidos prévios estabelecidos pela comunicação oralizada (o reino da *phoné*). A noção de jogo, evidência em toda escritura, des-regula a noção de representabilidade dos signos – da noção de lei e autoridade trazidas pela escrita fonética – em prol de uma liberação do estatuto da presença. Sendo assim, o conceito derridiano de escritura visa, em um primeiro momento, desconstruir aquele de signo marcado pela história da metafísica ocidental, sempre como agonizante, ou seja, a representação sígnica, em termos lingüísticos, não significa antes de vir a ser uma escritura que está no antes diferenciado. A não-presença da escritura força o apagamento do sujeito pelo esvaziamento da voz e pela noção de descarte/distanciamento (*écart*) da referência embutido na noção de *trace*⁵⁸: o que faz dizer que a diferença sentida pelo processo de escritura é sempre aquele de ausência-presença do sujeito na busca – nunca comunicativa – desse descarte da lei “natural” da linguagem fonética.

A escritura, em Derrida, é texto que pode funcionar para além da morte do sujeito, pode estar presa ao universo órfico da linguagem. Não necessariamente é assujeitada por um sujeito que fala. Em sua ausência, a escritura ensaia apagar a noção de significado – e de metáfora compreendida como uma relação de significado – que privilegia a presença contextual. O enigma

⁵⁶ A noção de *jouissance*, extraída do contexto barthesiano de *Le Plaisir du texte*, reflete a quebra ou o desmoronamento da cultura proposto por textos-limite. Sendo assim, esses textos plurais evidenciam fortemente a necessidade de observação significante e de desenvolvimento da hifologia das diferenças textuais, conforme já desenvolvi em outro trabalho *Escriturização: gramática e sistêmica do meta-signo (Mallarmé e depois)*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. Universidade de Brasília, 2005.

⁵⁷ A tradução proposta Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro para a edição da *Perspectiva* não colabora para essa compreensão, uma vez que os mesmos optaram pela forma de “escrita pré-litera” para traduzir um problema que é derridiano por excelência: qual o lugar da letra na escritura. O *avant la lettre* não condiz com a literalidade da letra, pois a mesma seria como que uma forma de leitura, de interpretação. O *avant la lettre* talvez seja mais próximo à noção de diferença que não se deixa ler como origem.

⁵⁸ A essa noção de *trace* como palíndromo de *écart* (jogo proposto por Derrida) e sua relação com o meta-signo, ver desenvolvimento em trabalho anterior, citado acima.

da escritura está na tentativa de captar o indizível em termos de uma imagem que se posiciona no movimento agressivo de seu próprio apagamento. O significante, com isso, apaga as noções de verdade que são compreendidas como a ascese (ideativa) do sujeito. Para Derrida, a diferença entre a escritura fonética (aquela que depende da voz, da fala, do sujeito e do *logos*) e a escritura propriamente dita (a da *différance*) se situa no centro da discussão e disjunção da desconstrução, ou seja, na noção de *archi-écriture*. A coexistência dessa necessária – compreendida como necessária pela história da metafísica ocidental – comunicação entre *phoné* e *grama* marca uma mesma origem ao estatuto da escritura, que seja a noção de *trace*.

Está na noção de perigo da escritura a sua exclusão dos estudos de uma lingüística moderna. Perigo já homericamente proposto pelo mito de Belerofonte, os “signos funestos” são meras representações de um fora da língua. Esse pensamento induz a pensar que a escritura é um utensílio, imperfeito, da propriedade de figuração, que não pertence, assim, ao sopro, ao verbo, ao *logos*. Com isso, tem-se uma noção mitológica da escrita que não corrobora com a noção de escritura analógica com os processos de significação literária, ou seja, a velha “ilusão da contigüidade” – denunciada por Décio Pignatari (2004) – que rege o pensamento ocidental impõe a noção meramente de proximidade entre a escritura fonética e os sons a serem produzidos como verdade da linguagem. A valorização derridiana da escritura visa, no entanto, construir uma analógica (valéryana) em que o problema da usurpação do campo escritural seja mantido como uma alternativa para a compreensão do texto além da fala. Derrida afirma: “*L’écriture est cet oubli de soi, cette extériorisation, le contraire de la mémoire intériorisante*” (1974, p. 40)⁵⁹, ou seja, o esquecimento do sujeito – metafisicamente pensado – coloca o homem em uma exterioridade além da memória. O princípio do escrito está justamente nessa tentativa de captar a verdade mnêmica como origem do sentido, mas o contrário que é a escritura – ou melhor dizendo, a arqui-escritura – assume esta origem do fora (*dehors*). Quebrar o nome e sua relação analógica simplória é a atitude gramatológica da escritura: “*L’écriture nonphonétique brise le nom. Elle décrit des relations et non des appellations. Le nom et le mot, ces unités du souffle et du concept, s’effacent dans l’écriture pure.*” (1974, p. 42)⁶⁰. A inscrição do nome próprio é, nesse sentido, a série de apagamentos, pela diferença, da noção de início, ou seja, a escritura faz desaparecer o próprio do nome pela “retirada” gráfica da essência. A escritura tem, nesse sentido, o filame da história que pode ser apagada de significado se compreendida como *différance* pura, como rastro que se descarta: parricídio da presença, ou ainda brisura em que a unidade sígnica impossibilita a plenitude da presença.

⁵⁹ “A escritura é este esquecimento de si, esta exteriorização, o contrário da memória interiorizante” (tradução minha)

⁶⁰ “A escritura não-fonética brisa o nome. Ela descreve as relações e não os chamados. O nome e a palavra, essas unidades do fôlego e do conceito, se apagam na escritura pura” (tradução minha)

A noção de escritura derridiana deve estar ligada àquela de suplemento, como esclarece ainda em *De la Grammatologie*:

Si la supplémentarité est un procès nécessairement indéfini, l'écriture est le supplément par excellence puisqu'elle marque le point où le supplément se donne comme supplément de supplément, signe de signe, *tenant lieu* d'une parole déjà signifiante : elle déplace le *lieu propre* de la phrase, l'unique fois de la phrase prononcée *hic et nunc* par un sujet irremplaçable, et en retour énerve la voix. (DERRIDA, 1974, p. 398)⁶¹

A escritura supre a presença, pois a mesma a substitui e desloca pelo ajuntamento que é o próprio suplemento. O signo do signo – estrutura do meta-signo – é, nessa definição derridiana, a própria “tomada de lugar” que a indefinição escritural e suplementar preenche a falta iniciática da frase. A escritura seria, assim, o ponto suplementar que presentifica a ausência com sulcos (agrícolas, como prefere o filósofo) que antes são compreendidos como rastros para que conformem a cultura. O sentido único da frase oralizada (temporalizada) é retraçado pelo significante inscrito pela escritura. Nesse sentido, o suplemento e escritura não são formas de representação do absoluto, mas são o excesso de marcas – traços mnêmicos ‘escritos’, como se poderia supor freudianamente – que adita uma linguagem de ausência. Aquilo que possa restar em termos de fala (*phoné*) é afetado e infectado pela escritura no sentido em que o texto submerge às origens arqui-escriturais – a qual deve ser sempre compreendida como repetição e retorno à repetição. Esse reduplicar surge na obra de Derrida em uma tentativa de aproximar a noção de gozo. Diz textualmente: “*L'écriture représente (à tous les sens de ce mot) la jouissance. Elle joue la jouissance, la rend absente et présente. Elle est le jeu.*” (1974, p. 440)⁶². O jogo gozoso da escritura é justamente a ausência e presença do problema meta-sígnico: o que parte da quebra representativa propiciada pela noção de gozo (ruptura da cultura, do significado) à compreensão da existência sígnica real das diferenças que se disseminam no corpo do texto.

Assim, o problema da escritura apontado por Derrida está justamente no ponto em que o esfacelamento do sujeito – compreendido como substância, da presença – se encontra com a quebra dos significados impostos pela noção maléfica do escrito. Ora, é essa a crítica a tradição livresca que conduz a compreensão da literatura como uma síntese ou ainda como uma busca absoluta pelo sentido último das coisas, em sua representabilidade direta e claramente proposta. Nem a obra de Mallarmé, nem muito menos aquela de Joyce podem conviver com um pressuposto do livro – e se Mallarmé o fez como símbolo totalizante não o foi que para destruí-lo completamente na dispersão de fragmentos, na repetição compositiva do universo sem sentido,

⁶¹ “Se a suplementaridade é um processo necessariamente indefinido, a escritura é o suplemento por excelência já que ela marca o ponto onde o suplemento se dá como suplemento de suplemento, signo de signo, *tomando o lugar* de uma fala já signifiante: ela desloca o *lugar próprio* da frase, a única vez da pronúncia da frase *hic et nunc* por um sujeito insubstituível, e em troca irrita a voz.” (tradução minha)

⁶² “A escritura representa (em todos os sentidos dessa palavra) o gozo. Ela joga o gozo, a torna ausente e presente. Ela é o jogo.” (tradução minha)

nas dobraduras que são a própria página e seu suporte. A escritura derridiana vem, como a definição de Barthes, para fazer do conceito de literário um ramo da suplementação, do excesso de significantes disseminados pela tentativa desconstrutiva de compreender uma outra forma da origem, que é repetição e, por isso, arquiescritura preservada pela ausência.

Em um episódio do *Finnegans Wake*, Joyce nos revela seu conceito escritural a partir de seu comentário sobre o Manifesto de ALP – sua Mamafesta – que replica a própria estrutura da obra por um processo de reiteração tanto do ponto de vista do significado (nível diegético e das instâncias narrativas que são apresentadas) quanto do significante.⁶³ O texto joyciano é assim apresentado:

Lead, kindly fowl! They always did: ask the ages. What bird has done yesterday man may do next year, be it fly, be it moult, be it hatch, be it agreement in the nest. For her socioscientific sense is sound as a bell, sir, her volucrine automutativity right on normalcy: she knows, she just feels she was kind of born to lay and love eggs (trust her to propagate the species and hoosh her fluffballs safe through din and danger!); lastly but mostly, in her genestic field it is all game and no gammon; she is ladylike in everything she does and plays the gentleman's part every time. Let us auspice it! Yes, before all this has time to end the golden age must return with its vengeance. Man will become dirigible, Aque will be rejuvenated, woman with her ridiculous white burden will reach by one step sublime incubation, the manewanting human lioness with her dishorned discipular manram will lie down together publicly flank upon fleece. No, assuredly, they are not justified, those gloompourers who grouse that letters have never been quite their old selves again since that weird weekday in bleak Janiveer (yet how palmy date in a waste's oasis!) when to the shock of both, Bidy Doran looked at literature. (JOYCE, *FW*, 112.9-27)⁶⁴

A relação entre a escritura joyceana e o vôo dos pássaros é aqui uma espécie de reproposta da noção já clássica dos augúrios das aves, típicos em contextos épicos. O texto do Manifesto é a súpula do *Finnegans Wake* justamente em sua tentativa de se firmar como a carta que sempre retorna – e é sempre retomada por sua profusão de metamorfoses – ao estatuto de escrito em que a voz deve ser apenas a constituição estrutural do mesmo. A obra é uma

⁶³ A análise do “Manifesto de ALP” será realizada no fim do presente §. Aqui procuraremos desenvolver um comentário posterior feito pelo narrador acerca do teor “literário” da velha galinha (*cold fowl*) que encontra a carta-manifesto em meio ao pó.

⁶⁴ “Guia-nos, ave gentil! Sempre se diz: perscrutem as idades. O que a ave fez ontem o homem pode realizar o ano que vem, seja voar, seja trocar as penas seja incubar, seja acomodar-se no ninho. Porque o sociocientífico sentido avícola é sadio como o som do suíno, senhor, e automutabilidade volátil rumo à normalidade: ela sabe, sente que nasceu com arte e manhas de pôr e amar ovos (encarrega-a de propagar a espécie e conduzirá slavas suas bolinhas de penugem através de estampidos e riscos!) por fim e acima de tudo no seu campo genético tudo é jogo sem trapaça, comporta-se como dama em tudo o que faz sem esquecer o papel do cavalheiro o tempo tolo. Auspiciemo-lo! Sim, antes que tudo se tenha consumado a idade de ouro deve retornar com toda a sua vingança. O homem se tornará dirigível, a águia será rejuvenescida, a mulher com seu ridículo fardo branco atingirá com um passo incubação sublime. A leoa humana carente de juba com o seu discipular carneiro deschiado estarão acomodados juntos publicamente pele sobre velo. Não, seguramente, não terão direito, esses semiadores de sombras que lamentam que as letras nunca mais recuperaram sua própria identidade desde aquele aziago dia no tenebroso Janiveiro (contudo que data verdejante em desértico oásis) quando para o o pasmo de ambos, Bidy Doran voltou a atenção para a literatura.” (trad. Donaldo Schüler, 2001)

*epiepistle*⁶⁵: em que o problema da voz (*epi*) é conduzido em termos de uma escrita epistolar. A proximidade existente na tradição da literatura entre a visão dos videntes e aquela dos poetas é nítida em termos de “decifração” de uma realidade – alguns por pássaros (como é o caso de Calcas na *Iliada* homérica), outros do domínio das Musas e do canto com lira (como é o caso dos Homeros que constituíram a obra). Aqui, o texto pede que seja guiado pela ave como aquela que pergunta às eras. É nítida a visão de cima que o narrador joyciano propõe em sua aventura-do-retorno; e em certos momentos o ‘poetizar’ o mundo é apresentado como um olhar distanciado, em uma focalização em ponto zero, que se aproxima da onisciência homérica. “O que o pássaro fez” o homem fará: este olhar de cima que reflete o próprio texto como mutação (troca de penas, feitura de ninhos). No abandono narrativo, o interpretante deve adentrar no *rébus* onírico que é a obra sob pena de não mais sair dela. É no discurso (talvez aqui melhor fosse decurso) da *automutativeness* dos pássaros que está a “pista” da leitura que a obra se propõe. O aspecto ‘mutante’ da mesma é em certo sentido uma proliferação de diferenças que inscrevem o texto como suplemento de si mesmo. Em nenhum ponto pode-se amarrar sua sustentação, em nenhuma praia pode-se jogar o padrão. A profusão babélica do texto é uma tentativa de fazer do fenômeno (que num chiste joyciano seria um(a) *phonemanon*) uma aparição/manifestação do som: plural, em sua disseminação, em que a única possível definição da bela galinha velha, Belinda, seria a sabedoria significativa em se propor uma memória – próprio conteúdo da obra – como uma sintaxe que se propaga.

O texto é automutante por dissimular suas significações, exigindo do interpretante um olhar incansável do significante. Nesse sentido, há um apagamento dos processos de significação, pois o que se tem inicialmente em *Finnegans Wake* é a incompreensão do nível simples de leitura, a paráfrase.⁶⁶ Esse apagamento inicial não pode ser o foco meta-sígnico, pois o mesmo despreza a idéia de que a literatura (ou melhor, o texto-limite) possa ser compreendida fora de sua linguagem. A necessidade de se reconstruir a imagem, no texto joyciano, é uma alternativa angustiante de recompor a harmonia do mundo. Ora, o mundo de *Finnegans Wake* é aquele do equívoco e da disseminação de diferenças que se compõe a partir da noção de escrito como o próprio equívoco. Ao designar-se por esse étimo o *aequivòcus* latino significa ter “duplo sentido”, ser “ambíguo”, mas se se desmebrar a palavra se teria algo como a voz plana, igualdade de vozes. Sendo assim, a noção joyceana do equívoco seria compreender o *phonemanon* como

⁶⁵ Que analisaremos no § IV acerca da obra meta-sígnica de James Joyce. A noção de voz é aqui substituída por aquela da escritura, pois em *FW* nada pode ser definido sem o padrão-escrita que é o próprio conteúdo da carta.

⁶⁶ O que seria simples comprovar em uma atitude quase empírica, pela profusão de livros sobre a obra em que, ao invés de se discutir sua estrutura, seus problemas essencialmente literários, busca-se “apenas” reconstruir o enredo. A angústia de grande parte dos críticos (parafrazeadores) da obra é justamente a incompreensão do primeiro nível de leitura que condiz àquilo que está sendo dito, em termos apenas de enredo. Ora, Joyce propõe essa obra-pesadelo não para ser entendido o enredo despido de sua linguagem, mas é pela noção do *Witz* que se pode compreender a angústia: é na linguagem que se deveria buscar o enredo e não em uma tentativa quase balzaquiana de contar tudo de forma estritamente verossímil.

um canto uníssono que produz a variabilidade escritural do sentido: a ambigüidade, assim, não seria fruto da escritura, mas da própria noção de fala. Deste modo, joycianamente não há ambigüidade escritural, mas há antes de tudo uma tentativa de construir um discurso da homogeneidade em que todo o ser é transmutado e pode ser analogizado com todos. A voz plana do equívoco é a forma rítmica da construção de *FW*. Em termos sintagmáticos, o apagamento de sua semia se dá pela supressão de constituintes dentro de cláusulas, ou seja, o procedimento é aquele da antitaxe (que substitui os termos e os faz construir como necessárias retomadas de elementos anteriores, marcados ou não-marcados). *FW* poderia assim ser compreendido como uma epopéia da escritura, um texto sobre a própria escriturização, pois são seus procedimentos de apagamento – automutantes – que fazem com que a ambigüidade (vocal) seja transformada em totalidade de disseminações.

Os alaridos e os perigos (*din and danger*) são os mecanismos através dos quais o próprio texto deve ser compreendido. Belinda, a galinha velha, tem por “missão” propagar as linhas do texto que aqui são entendidas como *lay and love eggs*. A arte de “pôr e amar os ovos” pode ser vista por uma corruptela de *lay* (por seu substantivo) que seria a própria disposição (‘configuração’), em um sentido de pôr as frases no lugar. As linhas do meta-sígnico *FW* são justamente aquelas que correm o perigo das bolinhas de pena. A tarefa da mãe é aqui promover seus filhos, contra o perigo e a barulhada das equivocadas trovas (outro sentido, agora musical, de *lay*). Portanto, o sentido do som das aves é compreender esse jogo de significantes dissimulados: *it is all game and no gammon*.

O campo textual de *Finnegans Wake* é aquele do jogo sem trapaça, do gamão bem jogado em tramas de significantes. Roland McHugh (1991) ainda ressalta o sentido grego da palavra *gamos* (‘casamento’), que será uma forma de disseminar o léxico de *genesic* (uma ginástica genética que produz os irmãos antagonistas, Shem e Shaun, mas também a própria Anna Livia Plurabelle, como galinha, Liffey, anagramas com as letras de seu nome). Os perigos da escritura são os auspícios das aves (*Let us auspice it!*) que em realidade poderiam ser compreendidos como o ‘alpiste’ que repropõe ou remarca o retorno (*the golden age must return with its vengeance*). É a vingança da escritura proposta por Joyce, o eterno retorno dos ovos e das trovas. O texto-limite é uma encenação do papel do senhor (*gentleman’s part*) que é jogado pela própria Belinda. A escritura é o destino da literatura em que os papéis de homem (dirigível), ave (rejuvenescimento) e mulher (escriba com uma toga branca ridícula que será sublimada ou mesmo a encarnação do sublime) serão disseminações da tarefa dos homens ou da guarnição. Veja-se, por exemplo, a disseminação do monema *man* “*Man will (...) woman with (...) the manewanting human (...) manram will lie*”, em que o discurso des-ornado (*dishorned*, que pode ter sentido de sem-chifre,

descifrado, desornado) do homem – paródia do próprio HCE – será publicado (postado por Shaun) linha a linha (*flank upon fleece*), pela prostituição (*lioness*, em gíria, como propõe McHugh) da carta-manifesto de ALP.

Luta-se então contra os “semeadores de sombras”, que querem manter a ambigüidade do equívoco como possibilitadora da verdade, que advém da voz. O silêncio joyciano é uma aproximação ao grau zero barthesiano, justamente no momento em que as sombras (aqui compreendidas como as vozes, seja do povo, seja das lavadeiras fofoqueiras, seja de Shaun frente ao tribunal) podem ser apagadas pelas letras que adquirem sua própria identidade: “*that letters have never been quite their old selves again*”. A escritura seria assim uma disputa entre vozes (do equívoco) e escrita (do inequívoco, do, se é permitido um neologismo, *equígrama*). O “*bleak December*” poeano é aqui retomado como “*bleak Janiveer*” em que o jogo anagramático se reforça, ainda pelos comentários de Roland McHugh (1991), com o vocábulo holandês *Du Veer* (pena, pluma). A pluma negra do corvo e a pena de Belinda, galinha velha, são uma reverberação da *plume solitaire perdue* de Mallarmé (que poderia ser lembrado por sua proximidade com Poe, pois o poeta traduziu *The Raven*, como também pelo uso da palavra-valise *Janiveer* que lembra, por paronomásia, *janvier* em francês) em que a escritura de *UN COUP DE DÉS* é composta: uma imagem nulificante para os “dias felizes” (*palmy date*) de Janeiro, pois atentar-se para a literatura (*looked at literature*) é perder esperanças de um oásis, devastar as vozes do equívoco, pela escrita, é uma forma de desertificar a atividade de Shem (o homem-pena). O deslocamento proporcionado pela escritura é o mesmo de quem se dá, hamletianamente, à hesitação das palavras. Não há na carta-manifesto de ALP uma letra sequer que não adquira o valor escritural do apagamento e da disseminação.

A carta de ALP é a própria letra lacaniana que funda a escritura do inconsciente. Lacan, em seu *Seminário XX*, apresenta uma discussão sobre a (i)legibilidade do inconsciente em “La fonction de l’écrit” (lição de 09 de Janeiro de 1973⁶⁷) que pode ser útil em uma tentativa de problematização da questão sobre o meta-signo em termos textuais. Lá está escrito:

*La lettre, ça se lit. Ça semble même être fait dans le prolongement du mot. Ça se lit et littéralement. Mais ce n’est justement pas la même chose de lire une lettre ou bien de lire. Il est bien évident que, dans le discours analytique, il ne s’agit que de ça, de ce qui se lit, de ce qui se lit au-delà de ce que vous avez incité le sujet à dire, qui n’est pas tellement, comme je l’ai souligné la dernière fois, de tout dire que de dire n’importe quoi, sans hésiter à dire des bêtises. (LACAN, 2005a, pp. 37-38, grifos nossos)*⁶⁸

⁶⁷ Um possível “tenebroso Janveer” joyciano em que a letra se inscreveria na analítica lacaniana? A função de escrito pode se colocar como uma tentativa de ler o ilegível traço que barra o significante e o significado?

⁶⁸ “A letra, isso se lê. Isso parece mesmo ser feito no prolongamento da palavra. Isso se lê e literalmente. Mas o que não é justamente a mesma coisa que ler uma letra-carta ou melhor que ler. É muito evidente que, no discurso analítico, trata-se somente disso, daquilo que se lê, daquele que se lê mais-além do que aquilo que você incitou o sujeito a dizer, que não chega a tanto, como eu o sublinhei na última vez, de todo dizer que ao dizer não importa o quê, sem hesitar em dizer besteiras.” (tradução minha)

A versão brasileira do texto não dá conta, a não ser por um processo de compensação tradutória, dos problemas que se grafou em itálico acima, pois traduzir o problema de *lettre* (como carta ou letra) já traz uma enorme dor de cabeça àqueles que querem ler Lacan em português. Imagine agora um problema muito maior, já percebido anteriormente, na escrita do psicanalista: a tentativa, quase sempre frustrante de traduzir os sujeitos gramaticais da língua francesa, exaustivamente utilizados pelos textos lacanianos. Esse *ce* que nunca está lá ou que sempre insiste em estar presente, marcando sua ausência de sujeito. A tradução ocupa-se de traduzí-lo por um ‘o’ ou por ‘aquele’ que não consegue transpor a relação existente entre o *ce* (sujeito não marcado, mas funcional) e o *ça* (o *isso* que deve ser compreendido como uma forma, ocultada, de *cela*). Há uma ponte que liga o sujeito e o *isso* a ser lido, e é nesse ponto que se insiste. A sentença (de morte) de Lacan é aquela que está muito além do escrito, pois se mantém na funcionalidade de quem lê, literalmente (ou literariamente?) o texto. *La lettre, ça se lit* é muito diferente de “A letra, lê-se, como uma carta.” (na versão de M. D. Magno). Veja que *lettre* não é o sujeito da leitura e nem muito menos ler é uma atividade intransitiva e impessoal (não se lê e ponto!), mas é *ça* que lê a letra-carta. O texto laciano alça o objeto em uma tentativa de topicalização que inverte a possibilidade de ‘ler-se’ ser algo simplesmente intransitivo: a frase poderia ser a seguinte *ça se lit la lettre*. Sem dúvida, estranha, ou até mais estranha que aquela proposta pelo texto laciano, mas com certeza uma postura que revela – ou decifra – o deslocamento inconsciente de tentar esconder o *ça* (quase sempre em posição de complemento que, inconscientemente, pode assumir a função do sujeito). Sendo assim, a pergunta seria: o que é a letra a ser lida?

Lacan arma uma armadilha em que o seu sujeito no inconsciente é tomado, “pego”, pelo lapso que o uso que *ça* pode ter em língua francesa. Leia-se o segundo período da citação. ‘*Ça semble*’ pode quer simplesmente apontar para uma alternativa de escrever a parecência de forma substancial, mas não se pode deixar conduzir simplesmente por essa noção, pois de certo ponto de vista a essa aula laciana – em larga medida – é sobre o quando ou o onde esse *ça* pode ler ou mesmo lê o ilegível. O *ça* parece ser feito de um prolongamento da palavra, diz bem diferente de que a leitura que se faz do *ça* parece ser um prolongamento da palavra(!).

Sendo assim, retorne-se à atitude reflexiva do verbo “ler”. Em termos padrões, *lire* não é reflexivo e não se pode “se ler” de forma assim intransitiva; claro que Lacan utiliza-se aqui de uma prefiguração, típica da escritura, para se conduzir ao discurso analítico. A letra que se deixa ler pelo *ça* é aquela do efeito de “litoral”, sempre uma margem que não se define no campo do simbólico. O *ça*, nesse sentido, não é aquele que tudo diz, “sem hesitar”, mas antes apenas um traço de significante que busca se inscrever e, diga-se, ler a “letra”. No processo disseminador do

discurso lacaniano percebe-se nitidamente essa preocupação com aquilo que pode significar o *ça* da letra: *de ça, de ce qui, de ce qui (...) de ce que*. Os desdobramentos propostos no sentido de ler a letra é “função do escrito” (ou a função do que se lê). Nesse sentido, o ler é um mais-além do escrito, pois proporciona o estado de escritura que exige a re-leitura (executada pelo *ça* lingüístico-inconsciente). Para se compreender esse efeito “litoral”, se deve ver a imagem da terra, da areia molhada que se desgruda na beira de uma praia. O que se lê é a “litoralidade” do litoral e, assim, a leitura reflexiva mede a quantidade de água ganha e a quantidade de areia despendida. Em termos literários, a letra é parte integrante de um processo meta-sígnico, pois produz pela perda (assêmica) e pela dispersão anagramática (disseminação) de seus elementos litorâneos: o limite da leitura do meta-signo está justamente no ponto em que a letra deixa-se ler pelo *ça* interpretante.

O retorno joyciano à escritura, conforme demonstrado acima, é um processo em que o apagamento das aves (talvez ainda se poderia pensar em um cegamento do poeta épico) torna-se a própria noção escritural da escrita feminina (da própria ALP). Se para Lacan o escrito não pertence ao mesmo registro do significante, se pode vislumbrar a relação de corte (barra) que se deve produzir entre o significado e aquilo que se dá a ler em termos de significante. A perda, nesse caso, é a da referência que só pode funcionar, em termos significantes, como *lien* (laço).

S'il y a quelque chose qui peut nous introduire à la dimension de l'écrit comme tel, c'est nous apercevoir que le signifié n'a rien à faire avec les oreilles, mais seulement avec la lecture, la lecture de ce qu'on entend de signifiant. Le signifié, ce n'est pas ce qu'on entend. Ce qu'on entend, c'est le signifiant. Le signifié, c'est l'effet du signifiant. (LACAN, 2005a, p. 45)⁶⁹

Tomando esse aspecto significante, se poderia propor, em termos escriturais, que a letra é aquilo que se dá a ler/ver além do significado. O escrito é termo de significado, a escritura é termo de letra. Não há aqui sentido melhor para entender (ouvir, seria uma possibilidade do jogo do espírito) aquilo que não serve ao ouvido: o significante se ouve, o significado se lê, a letra se dá a leitura, propõe-se como elemento de significância. Nesse sentido, ler-se, pela ação do *ça*, é sempre ler a letra (faltosa de litoral). Se o significado é efeito de significante, o mesmo só pode se prender à noção fonêmica do sentido, para um desenvolvimento do equívoco (e se usa aqui na acepção joyceana) e da compreensão grafológica do termo deve-se descartar o significado e almejar apenas o estado de significância que é sempre processual e progressivo, que está sempre entre a assemia e a disseminação de letras, que se lêem: são todos efeitos interpretativos da proposta lacaniana para compreender o mecanismo sígnico⁷⁰.

⁶⁹ “Se há qualquer coisa que pode nos introduzir à dimensão do escrito como tal, é nos entrever que o significado não tem nada a ver com as orelhas, mas somente com a leitura, a leitura daquilo que se ouve do significante. O significado, não é aquilo que se ouve. Aquilo que se ouve, é o significante. O significado, isso é efeito de significante.” (tradução minha)

⁷⁰ Claro que aqui se propõe uma visão a partir da linguagem literária que não está referenciando o problema psíquico desejado por Lacan. Em termos meta-sígnicos, há muito pouca diferença entre o que é dimensão psíquica e dimensão sígnica, pois ambos estão

Lacan bem distingue o uso da palavra ‘escrito’ daquela de ‘escritura’.⁷¹ Talvez a marca em que mais essa diferença fique evidente seja no parágrafo que introduz a idéia de ilegibilidade de Joyce: “*Vous verrez là comment le langage se perfectionne quand il sait jouer avec l’écriture*” (2005a, p.49)⁷². Nos demais pontos de sua aula, o mesmo utiliza a palavra *écrit* (ou ainda a locução *de l’écrit*). A proposta do presente § diz respeito basicamente a quando a escritura atinge um grau que está além do princípio do escrito, e sendo assim, necessariamente, a diferença apontada por Lacan é importante. Definiu-se até agora o problema da escritura como uma abertura suplementar que tende a apagar o significado e a disseminar estruturas em uma tentativa de destruir o conceito de signo como dependente de uma referência. Mas qual seria a função do escrito nesse contexto? Pode-se distinguir esse ponto com um conceito semiótico e com outro psicanalítico, quais sejam respectivamente: o elemento icônico, que produz a linguagem mágica (Benjamin) ou a função poética (Jakobson); e o lapso. O escrito seria, assim, tudo aquilo que permite o significado advir do contexto fonocêntrico da fala, daquilo que se pode ler comunicativamente, em âmbito da língua como mimético. A escritura estaria filiada à noção de letra e, portanto despida (e livre) da relação de significado e significante (de signo lingüístico de uma maneira geral). A representabilidade da escritura não depende de referentes externos, pois é sempre um retorno ao seio do texto. A discussão proposta por um texto escritural é aquela da possibilidade de se ler onde não se pode encher de significado/sentido. Portanto, se despe aqui da noção de apreensão do sentido para que, de forma sensitiva ou analógica, o interpretante seja conduzido a ocupar o lugar do fundamento de signo como um elemento que mantém a possibilidade de leitura em aberto. Sendo assim, o significado *truffé* de significante, como propõe Lacan, é a estrutura daquilo que em Joyce pode ser compreendido como não-significado. O enigma joyciano é o lapso do discurso psicanalítico.

C’est au titre de lapsus que ça signifie quelque chose, c’est-à-dire que ça peut se lire d’une infinité de façons différentes. Mais c’est précisément pour ça que ça se lit mal, ou que ça se lit de travers, ou que ça ne se lit pas. Mais cette dimension du *se lire*, n’est-ce pas suffisant pour montrer que nous sommes dans le registre du discours analytique? (LACAN, 2005a, p. 49, *grifos do autor*)⁷³

às voltas com o problema da representação, da referência, da significação e da interpretação. A tarefa analítica é uma via dupla entre a semiótica e a psicanálise, uma vez que ambas são constructos da interpretação daquilo que se dá a ler pelo mundo ou pelo homem. A consonância entre o pensamento peirciano e o lacaniano já foi devidamente explorada por Décio Pignatari em *Semiótica e literatura*, em seus capítulos finais, como tentativa de compreender os processos de significação que grande parte dos teóricos da literatura não davam conta sem instrumentos da psicanálise, entendida como forma do pensamento. Em outro sentido, ainda se pode vislumbrar – e seria um trabalho extremamente importante – as fontes peircianas no pensamento de Lacan, a começar pelo próprio conceito de signo.

⁷¹ O que não ocorre em larga medida na versão de M. D. Magno para o português. Há certa confusão por parte do tradutor quanto ao sentido desse termo, o que pode se dá simplesmente por desprezar o conhecimento da teoria barthesiana da escritura.

⁷² “Vocês verão aí como a linguagem se perfecciona quando sabe jogar com a escritura” (tradução minha)

⁷³ “É a título de lapso que isso significa alguma coisa, quer dizer que isso pode se ler de uma infinidade de modos diferentes. Mas é precisamente por isso que isso se lê mal, ou que isso se lê de través, ou que isso não se lê. Mas esta dimensão do *se ler*, não é suficiente para mostrar que nós somos no registro do discurso analítico?” (tradução minha)

O lapso é o significado que advém do *ça* se lendo como letra. A diferença, bem se nota, é a forma de compreender o lapso como uma escritura, ou seja, dar a ler pela letra é participar, de alguma forma, da dinâmica do enigma que não se desfaz pelo desdobramento da linguagem. Lembre-se sempre que Lacan está se referindo à *FW* – mas que também poderia estar se referindo aos ‘poemas’ finais de Mallarmé – e compreende este texto apenas dentro do universo – que é o jogo – do lapso da escritura. O registro aqui está além do significante, pois é o mesmo “trufando” o significado. Importante é tomar nota da “besteira” analítica que não está na tradução em português: “trufar” pode significar algo além de “recheiar”, portanto se deve permanecer no impasse que a baboseira produz. Dicionário *Petit Robert* marca *truffer* em uma dupla acepção: (1) “Garnir de truffes” e (2) “Remplir de choses disséminées en abondance”. Ora, o processo de ocupação é justamente aquele em que se faz abundar as coisas (os recheios?) e, nesse sentido, o que aproxima as duas noções. Mas ainda há outro sentido (figurado) que está no substantivo *truffe*, aquele de ‘imbecil’, ‘idiota’, ou ainda, como marca o *Houaiss*: “fazer zombaria, troça” (alertando ainda que seja essa a acepção etimológica do termo que provém do francês medieval datado de *circa* 1293). O significante enche de zombarias o significado, é esse o sentido máximo da escritura, e, portanto, do meta-signo. O desequilíbrio trazido pelo lapso traz à escritura um sentido fundamental de discurso desviante, de possibilidade negativada dessa forma discursiva, em que a noção de fala sempre se apresenta como elemento faltante. A noção ‘caçoante’ e ‘escapante’ do lapso é armadilha da letra, pois a mesma se define como os agrupamentos daquilo que se pode ler, no ilegível.

Talvez aí se precise precisar: o ilegível só se lê como uma escritura. Aqui se retorna à noção barthesiana de texto *lisible* e texto *scriptible*. A ilegibilidade desse se faz por precisar de uma resposta que é, ao mesmo tempo, uma escrita e uma leitura. O inconsciente é, constituído por agrupamentos-letras, um exemplo dessa forma de funcionar o texto, ou seja, ele pede que se leia a si pelo *ça* que permanece escondido nos deslizamentos discursivos e posicionais da impessoalidade.⁷⁴ Lacan é taxativo quando diz que Joyce não pode ser lido, ou que seu texto se lê mal. Ora, a leitura que é um ler-se já diz qual seria seu estatuto: o *ça* que substitui a *lettre* não pode ‘recheiar-se’ de sentido, mas antes deve permanecer em seu vazio de posição gramatical; talvez o *ça* deva ‘encher-se’ (entediarse) do sentido e consolidar sua aventura escorregante dentro do discurso que é o próprio lapso. Talvez ainda valesse perguntar qual é o tempo desse lapso, qual seu espaço? A idéia de diferenças infinitas faz desse espaçamento e dessa temporização uma possibilidade de lerem-se como quem lê de través. O olhar oblíquo é o que rege a escritura e sendo assim tudo o

⁷⁴ Poderia se cogitar que o *isso* laciano de *ça* deve-se ao “fascismo lingüístico” da língua francesa, que o obriga a dizer assim para manter o discurso em certa impessoalidade que seria “acadêmica” ou “científica”, mas essa hipótese seria demasiadamente supérflua tendo em vista as pesquisas de Lacan e mesmo a consequência do inconsciente que insiste na linguagem.

que está no reino da escrita deve ser repensado em termos de uma “disseminação abundante”, que compromete ou corrompe a própria noção de representação como referente.

C. LITERATURA AGORA: NOVOS PARADIGMAS LITERÁRIOS

Ao disseminar o escarnecimento, Joyce e Mallarmé constroem todo o universo necessário para divisar a problemática do meta-signo como aquele que precisa deslizar (cair no lapso) o conceito de literatura por algo mais aberto, mais escritural. Ao tentar delimitar o não-limitável, a literatura precisou ser reconceituada e reproposta como atividade de linguagem que procura se responder enquanto atividade crítica e de linguagem, muito além de quaisquer referências ao mundo comunicativo. O século XX é profícuo nessa atitude de tentar definir, esteticamente, o texto literário, ou melhor dizendo, o texto poético.⁷⁵ É necessário, em certa medida, precisar que esses discursos que seguirão não são, por assim dizer, “acadêmicos” e tendem a informar esteticamente o seu conteúdo, ou seja, talvez seja necessária uma espécie de escrita ideogramática, como propunha Ezra Pound, em que os textos sejam coletados a partir de suas propostas mais ousadas e propostos ao leitor como uma fonte citacional que possibilite a leitura *in loco* da idéia “literária da literatura”.

A idéia de uma literatura que se preocupe com a crítica da linguagem é o próprio instrumento das discussões desses textos e, no primeiro deles, datado de 1939, *Poésie et pensée abstraite*, de Paul Valéry⁷⁶, tem-se uma espécie de súpula do que será o pensamento litero-lingüístico para a teoria do século XX. O poeta francês começa opondo o sentido de poesia àquele de pensamento, para demonstrar que toda obra apresenta um projeto, logo uma forma pensante em que a mesma se organiza, fora da idealização da inspiração. A imposição valéryana é sobretudo aquela em que a linguagem se manifeste, em termos analógicos, como uma forma em que a poeticidade se dê como clareza da matéria verbal. A poesia seria, assim, uma espécie de “tormento do pensamento” (2002b, p. 662) que faz passar – em certa velocidade pelas palavras – todas as sensações que são inteiramente dadas pela linguagem. Valéry ressalta a certa altura o caráter inconstante do estado poético, mas faz o mesmo surgir da necessidade e do controle lingüístico, ou seja, não há uma busca totalizante do homem naquilo que ele compreende como misterioso ou inspirativo. Não há acidente poético, mas antes o que existe é uma formalização desse estado a partir de uma abstração criada pelo poeta em termos escritos. A síntese artificial

⁷⁵ Poderíamos aqui traçar uma história do conceito de literatura em todo o século XX e início do XXI (indo de Chklóvski e Pound a G. Spivak), mas não o faremos nesse momento. A necessidade desse desenvolvimento se faz por entender que o mais-além do princípio do escrito só pode ser construído com uma ‘des-conceitualização’ da literatura e numa tentativa de torná-la um objeto de investigação da linguagem pela linguagem.

⁷⁶ Cf. Paul Valéry, *Variétés III, IV et V*. Paris: Gallimard, 2002b, pp. 657-691.

proposta pela poesia é, nesse sentido, uma produção de obra (uma produção de ourivesaria). O poema não seria, para o poeta, uma máquina de vida, mas antes uma *machine à écrire*: é na escritura que se funda o poema e sua idealidade é aquela possibilitada pela mente pensante, pela abstração “transversal” das palavras. É o próprio Valéry que lembra a anedota entre Mallarmé e Degas que diz respeito à composição do texto poético. A passagem – que mallarmaicamente se deveria chamar de transposição – das imagens em palavras produzem as transformações (que o leitor médio sente como espontaneidades poéticas) que são em realidade uma relação que se cria entre um elemento e outro, ou como prefere o poeta: “*c’est un langage dans un langage*” (2002b, p. 672).

Regardon un peu ces mystères.

La poésie est un art du langage. Le langage, cependant, est une création de la pratique. Remarquons d’abord que toute communication entre les hommes n’a quelque certitude que dans la pratique, et par la vérification que nous donne la pratique. (VALÉRY, 2002b, p.672)⁷⁷

A definição moderna de poesia, então, deve ater-se à noção de trabalho artístico e esse se dá somente em termos de uma escritura que se atente às palavras e à experiência lingüística trazida pelo texto. Valéry propõe sua visão da poética como uma arte da linguagem que seja compreendida como uma prática. A *práxis* poética seria aquela em que a comunicação pode ser suspensa e a frase simples, que “depende da significação finita”, é apagada em prol de uma complexidade que se dá musicalmente. A prática apontada pelo texto não é nunca a mesma da comunicação – da pragmática lingüística – mas antes é uma forma de subverter e anular a própria linguagem em sua prática cotidiana. Arte da linguagem é fazer-se apagar na própria textura da linguagem, ou seja, o inacabamento do ato lingüístico – a sua não-comunicação – compromete diretamente o universo da linguagem padrão e impõe um universo que é um estado: poeticidade.

Esse estado poético é antes de qualquer coisa, para Valéry, privilegiar os sentidos, em termos musicais e perceber a inteligibilidade de tudo o que pode ser dito por uma linguagem não passa da própria linguagem se dizendo. O “empréstimo” da linguagem é o que difere o poeta do músico, pois aquele deve se utilizar de um amontoado de regras e termos (bizarrices como diz o texto) para criar a pronúncia da prefiguração da linguagem dentro da linguagem. Nesse sentido, Valéry é bastante clássico em sua definição poética, pois considera que a poesia deva seus efeitos à voz, à fala e ao universo musical. A escritura é, para ele, uma medida do ritmo. Poesia é uma dança: sistema de variações e criações infinitas que o discurso rítmico pode produzir; não tem objetivos finitos e comunicativos – *elle ne va nulle part* (p. 679) – mas antes quer-se como que presa à um espaço vazio. O sentido é tirado do poema pelas tramas do ritmo. Desta forma, o

⁷⁷ “Vejamos um pouco esses mistérios. A poesia é uma arte da linguagem. A linguagem, entretanto, é uma criação da prática. Remarquemos primeiro que toda comunicação entre os homens tem apenas alguma certeza que na prática, e pela verificação que nos dá a prática.” (tradução minha)

poema é antes uma sintaxe que propriamente uma semântica. A escritura que põe a *Voix* em ação, para o poeta, é aquela que desfaz as imagens padronizadas da prosa em busca de uma fulgurante dança entre som, movimento e vida.

(...) le poème ne meurt pas pour avoir vécu: il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme: elle nous excite à la reconstituer identiquement. (VALÉRY, 2002b, p. 681)⁷⁸

A fênix poética valéryana é uma evidente referência ao *Sonnet allégorique de lui-même* (primeiro nome do conhecido “soneto em -yx”) de Mallarmé. Após deslizar-se pelos infernos e pela morte, banhar-se no esquecimento, o retorno (próprio sentido da palavra verso) se dá do *x* à música, à rima. A alegoria da rima de si mesmo é uma atitude mallarmaica de primeira grandeza, que corrobora com a idéia de que o poema dependa de um ressurgimento escritural que faz dele seu próprio sustento. A poesia, assim, seria uma forma infinita (ou indefinida) de proporcionar a leitura do interpretante frente às potencialidades propostas pela linguagem. Reconstituir o poema de forma idêntica é justamente uma atitude escritural que exige do interpretante o uso do texto como elemento criativo, ou seja, há uma exigência de reescritura que replica a forma e escapa da morte ou da noção de transitoriedade. A mecânica poética seria então uma forma simétrica de manter a vida (eterna?) do poema como potencialidade representativa, mas que não necessariamente chega a representar algo além de sua sensibilidade, de seu aspecto puramente escritural.

O pensamento valéryano de poesia engloba necessariamente a noção de *production de choses absentes* (p. 682). É o processo metafórico por excelência que mantém em ausência toda e qualquer referência, toda e qualquer inteligibilidade. Esse procedimento produtivo é definido no texto como pensamento: um trabalho de produzir a ilusão da presença, a ilusão da voz. O poema torna “viva” a indissolubilidade entre significante e significado – claro que aqui não se toma essa palavra no sentido simplório, mas se quer potencializar o sentido de significância exigido pelo poema. A modificação possível, em cada interpretante, deve passar pela experiência da ausência que é conferida pela produção sonora do texto, ou seja, é produzida pela ausência escritural. A experiência do instante, reflexo da leitura poemática, deve ser considerada em termos da associação entre as diversas partes que compõem a estrutura poética e as coisas do mundo. Nesse sentido, Valéry não abandona ainda o sentido de referência. O texto, para ele, precisa manter-se em um horizonte representável para que se faça entender, mesmo poeticamente. A abstração seria

⁷⁸ “o poema não morre por ter vivido: ele é feito expressamente por renascer de suas cinzas e revir indefinidamente aquilo que vem a ser. A poesia se reconhece a esta propriedade que tende a se fazer reproduzir em sua forma: ela nos excita a reconstituir idênticamente.” (tradução minha)

antes uma impressão, seria antes uma tentativa de captar o que ele chama de linguagem completa – aquela que remarca os itens da memória em termos de uma mecânica rítmica.

Outra definição possível do fenômeno literário se acha no texto de Michel Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie*, de 1946⁷⁹. Sua definição se estabelece, portanto, a partir da comparação entre a literatura e a tourada. O texto seria uma forma de escrever a experiência vital como um perigo: “o que é para o *torero* o chifre acerado do touro” (2003, p. 16). Proximidade entre chifre e capa, demilita-se como vida e possibilidade da morte: a reflexão seria uma forma de entrega ao perigo, a entrega do corpo à cerimônia e ao jogo que se compõe a *corrida*. Estar-se entre a morte e a vida é, para o matador, mergulhar na realidade humana de uma arte em que a ameaça se consolida como momento de perigo.

Surte assim o efeito de tormento que pode abalar o contexto da representação da vida autoral. O horizonte de Leiris é justamente aquele em que a literatura se define como uma autobiografia. O aspecto confessional seria, assim, dispor-se à ameaça representada pela “sombra de um chifre de touro”. A obra literária seria essa sombra que se impõe ao brilho da vestimenta do *torero*. O estilo é a forma de contemplar a morte por seu brilho, que pode ofuscar uma realidade representável. Logo, o auto-retrato almejado em *L'âge d'homme* garante-se no brilho purificador (catártico) dos “mitos psicológicos”, que se impõem pelo escândalo arquitetado esteticamente como efeito tauromáquico. A idéia de Leiris seria aquela em que a tendência narcísica de arriscar-se construa o perigo da profissão de escritura. Uma tomada de consciência fez engajar-se em um aparato estético de condensação bruta da imaginação, do valor onírico das revelações possibilitadas pelo perigo, pela tragicidade representada pelo “sangue” e por “arriscar a própria pele”. Toma-se uma definição que sintetiza o pensamento do autor:

(...) pode-se dizer que a regra tauromáquica persegue um objetivo essencial: além de obrigar o homem a colocar-se seriamente em perigo (embora armando-o de uma indispensável técnica), a não subestimar, não importa como, seu adversário, ela impede que o combate seja uma simples carnificina; tão minusciosa quanto um ritual, ela apresenta um aspecto tático (pôr o animal em estado de receber a estocada, sem tê-lo fatigado mais do que o necessário), mas também um aspecto estético: é na medida em que o homem “se perfila” como deve ao desferir seu golpe de espada que haverá em sua atitude essa arrogância; é na medida igualmente em que seus pés permanecem imóveis ao longo de uma série de passes bem cerrados e bem ligados, a capa movendo-se com lentidão, que ele formará com o animal aquele composto prestigioso no qual o homem, tecido e pesada massa cornuda parecem unidos num jogo de influências recíprocas; tudo concorre, em suma, para marcar o confronto do touro e do toureiro com um caráter *escultural*. (LEIRIS, 2003, p. 23, *grifos do autor*)

Assim, a *corrida* permanece como uma representação ritualística da literatura, pois a técnica do toureiro deve sempre esconder o aspecto efusivo da própria tourada. A tática seria fazer do touro e do toureiro objetos estéticos, ou lentos, como se despidos de certa vitalidade. O

⁷⁹ Cf. Michel Leiris, *A idade viril: precedido por 'Da literatura como tauromaquia'*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 15-26.

“caráter escultural” da cena descrita por Leiris é justamente aquele da escritura, uma vez que a mesma se faz da movimentação controlada entre os elementos de significação no texto (autor e leitor), compondo-se, com isso, um espetáculo da permanência e do instante antes da estocada. Os significantes, em termos escriturais, estariam na ponta da espada do matador. E é dessa consagração ritualística que uma potencial carnificina torna-se, pela catarse, poeticidade e analogia. É o aspecto simultâneo entre morte e vida, movimento e escultura, carnificina e arte que a identidade estética da *corrida* se constitui como subversão. Há que se lembrar ainda que temos em cena duas “armas”, o picador (ou a espada) e os cornos do touro: dois estados do perigo, duas experiências que aguardam a definição pela morte.

O princípio literário de Michel Leiris diz respeito basicamente à confissão da palavra como forma de “comunicar” a verdade de seu objeto: a própria linguagem (em estado de perigo e brilho). A literatura como tauromaquia deve ser compreendida em certo aspecto de virilidade – naquele em que a sexualidade se define em termos de seu erotismo – em que o sujeito se define pela *corrida*.⁸⁰ É na máscara do toureiro que Leiris coloca-se à contemplar a literatura como um espetáculo trágico (mesmo aqui em seu sentido aristotélico) para que a escritura seja parte integrante de um processo purificador da subjetividade.

Maurice Blanchot talvez seja o que melhor re-definiu a literatura dentre os diversos autores aqui estudados. Em todas as suas obras há o resquício da tentativa de reafirmar seu pensamento sobre o que viria a ser literatura hoje.⁸¹ Sendo assim, retomar-se-á as principais teses de redefinição da literatura proposta por Blanchot, na obra de 1955, *L'espace littéraire*⁸².

A fórmula blanchotiana de compreender a literatura se atém às formas do dizer, pois tudo em *L'espace littéraire* tem como fundo a ausência e a maneira de dizer essa ausência. Sendo assim, a literatura torna-se uma busca incessante da precedência, de sua própria origem como literatura. O dito literário é sempre, com isso, uma enunciação que se busca no antes do texto para confrontar-se com as eventualidades da morte (da visão) que produzem uma desilusão daquele espaço de presença que é incessantemente construído pela obra literária (história literária, crítica, tradição, obras na estante). Talvez essa ausência possa ser mais bem definida como uma busca – absoluta – pela metáfora da perda que traz o espaço literário como textualidade e metaforização da angústia.

Dessa forma, a experiência abissal da literatura é aquela de uma alteridade da linguagem, pois se possibilita apenas no plano enunciativo em que o interpretante impõe sua linguagem

⁸⁰ Poderíamos ainda referenciar o outro ensaio de Michel Leiris, *O espelho da tauromaquia*, no qual sua teoria erótica da arte é desenvolvida a partir da mesma metáfora tauromáquica do perigo. A *corrida*, para o autor, deve sempre ser compreendida como um ritual em que o religioso e o estético confluem à catarse.

⁸¹ Nesse sentido, procuraremos trabalhar nesse capítulo com o *Espace littéraire* e deixar o fundamental artigo “A literatura e o direito à morte” (de 1948), constante em *A parte do fogo*, para o § que trate de Mallarmé, logo em seguida a esse tópico.

⁸² Cf. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2003a.

(como a de fora) e a obra impõe sua linguagem (como, a de fora). Essa fuga literária das linguagens basicamente reflete uma mecânica de escape das essências. É o fora no fora que delimita o espaço literário e nunca o dentro do fundamento. A busca, nesse escape, é sempre aquela que potencializa o rito órfico da poesia: a jornada nos descaminhos da morte, na experiência essencial da solidão textual. Sendo assim, a literatura não seria outra coisa que a própria escritura angustiante que exige – por seu caráter de suplência – uma resposta interpretante. O espaço órfico apresentar-se-ia como uma impossível procura da origem. A *arkhé* fundamental dos nascimentos analógicos seria uma pretensão da escritura que nunca se comprova, nunca se manifesta pelo espaço que *est la vertige du espacement*. Tornar-se obra, em termos do espaço literário, é propor-se em silêncio: negar a si mesma para começar a ser. Obviamente Blanchot tem como horizonte a experiência órfica como aquela necessária para que se possa adentrar na leitura de um poema. A leitura, para ele, é sempre a manutenção da angústia que está na negativa. Primeiramente a obra exige o esquecimento de si, para que só depois – em um golpe posterior – o saber da obra se manifeste como recusa da realidade e da referencialidade.

Auteur, lecteur, personne n'est doué, et celui qui se sent infiniment démuné, absent de ce pouvoir qu'on lui attribue, et de même qu'être "artiste", c'est ignorer qu'il y a déjà un art, ignorer qu'il y a déjà un monde, lire, voir et entendre l'oeuvre d'art exige plus d'ignorance que de savoir, exige un savoir qu'investit une immense ignorance et un don qui n'est pas donné à l'avance, qu'il faut chaque fois recevoir, acquérir et perdre, dans l'oubli de soi-même. (BLANCHOT, 2003a, p. 252)⁸³

A essência da linguagem, para Blanchot, é aquela da discordância. Desta forma, podemos nos deter nas possibilidades dessa recusa em comunicar para só aí estabelecer-se contato com o vazio manifesto do texto. O mundo que deve ser ignorado, mesmo antes do início da leitura, será aquele que se poderá receber posteriormente quando o olvido de si tornar-se a leitura do texto escritural. A leitura blanchotiana da literatura impõe uma noção de dom, que é a dádiva do desespero e da ausência completa. A doação é feita pelo texto na medida em que a arte exige a renúncia do saber por um saber mais ignorante. Ganhar a perda é uma experiência que pode ser medida em termos de leitura criativa da escritura, pois somente assim se pode ter o embate com a linguagem, no contato com as senhas desse universo de doação. O nada que pode ser a experiência da ignorância seria uma das vantagens possibilitadas por essa linguagem do espaço textual. O contato, nesse sentido, é com a morte que precede toda leitura, uma vez que o livro não lido – a escritura sem a leitura não é escritura, pois perde a noção de processo – é ainda um livro não escrito. A compreensão de Blanchot sobre a leitura não é a mesma clássica em que ler é (simplesmente) escrever, mas ler seria produzir o espaço propício para que aquela morte (que é o

⁸³ “Autor, leitor, ninguém é dotado, e aquilo que se sente infinitamente desprovido, ausente desse poder que se o atribui, e de mesmo que ser ‘artista’, é ignorar que há já uma arte, ignorar que há já um mundo, ler, ver e ouvir a obra de arte exige mais ignorância que saber, exige um saber que investe uma imensa ignorância e um dom que não é dado antes, que é necessário cada vez receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo.” (tradução minha)

livro fechado) possa ser compreendida em um processo de escrita de si mesmo – que se poderia chamar de meta-signo. Assim, ler “*ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s’écrive ou soit écrit*” (2003a, p. 254)⁸⁴ sem o escritor. É nítida a relação de impessoalidade gerada pela afirmação de Blanchot, é a obra que se escreve, assume seu espaço textual, em termos de um escrito que está além de si mesmo. O processo de leitura – de ignorância – não é uma reescrita, pois não há remarca possível de um texto ainda não lido (não escrito), a remarca se dá na dobradura possibilitada pela noção máxima de escritura que se faz em um processo de apagamento e ausência – Blanchot chama de anonimato – em que o leitor se livre de qualquer autor. O nada que é o autor é assim suprimido – elocutoriamente – pela noção de livro (obviamente com todas as conotações mallarmaicas). Em certo sentido, “*le livre apparaît écrit, à l’écart de tout et de tous*. (2003a, p. 255)⁸⁵, ou seja, na distância a aparição do escrito se faz como margem, como litoral de tudo. Livro é descarte, literatura é descarte de rastros abruptamente ressignificados. Nesses caminhos em que a leitura pode tornar-se atividade ontológica (simplesmente ser), a literatura enquanto ausência ou angústia poderia ser definida por essa leitura que dá a ela uma presença que é conversão daquilo que ainda não está escrito: “*Je veux lire ce qui n’est pourtant pas écrit*” (2003a, p. 257)⁸⁶. Esses são os tecidos da significância que exigem do leitor ocupar o espaço desse *ce qui* (retorno aqui à noção gramatical já discutida em Lacan). A presença é uma significação que não está escrita, mas está além, na escritura.

O “milagre” da escritura é uma espécie de reverberação do milagre do além-vida. Claro que aqui se refere à citação blanchotiana do *Lazare, veni foras* como possivelmente uma forma de compreender a “comunicação” que se dá na leitura de uma obra, mas que também mantém a mesma em um processo escritural. “Dar vida aos olhos já fechados” é a atividade propriamente do espaço literário defendido pelo teórico. Nesse sentido:

Tel est le caractère propre de cette “ouverture” dont la lecture est faite: ne s’ouvre que ce qui est mieux fermé; n’est transparent que ce qui appartient à la plus grande opacité; ne se laisse admettre dans la légèreté d’un Oui livre et heureux que ce qu’on a supporté comme l’écrasement d’un néant sans consistance. (BLANCHOT, 2003a, p. 258)⁸⁷

O olhar para o literário deve ser uma penetração ou uma perscrutação da dúvida que reflete o sentido das opacidades. Note-se que Blanchot evita nomear a literatura, sempre a tratando como o literário. A atitude aqui de nomeação atributiva é uma forma de manter a dissimulação desse espaço que é intimamente literário, perceptivelmente silencioso na resposta que o leitor oferece às desviantes relações dos hábitos. Os olhos já mortos de Lázaro afirmam a

⁸⁴ “seria então, não escreve novamente o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou seja escrito” (tradução minha)

⁸⁵ “o livro aparece escrito, à parte de tudo e de todos” (tradução minha)

⁸⁶ “Eu quero ler aquilo que não é no entanto escrito” (tradução minha)

⁸⁷ “Tal é o caráter próprio desta ‘abertura’ cuja a leitura se faz: se abre apenas aquilo que é melhor fechado; só é transparente aquilo que pertence a maior grande opacidade; não se deixa admitir na leveza de um Sim livre e feliz que aquele que se suportou como esmagamento de um nada sem consistência.” (tradução minha)

espessura do tempo que seja marcado pela morte. Fechados estão os sentidos que se propõem em um texto que só se presentifica a partir da noção de leitura que seja uma réplica daquilo que se quer abrir. Ler, blanchotianamente, é admitir as diferenças que se estabelecem entre a transparência e a opacidade. Essa inconsistência esmagadora do livre Sim é uma tentativa de melhor gozar o texto como uma afirmação daquilo que ele não é. Blanchot define a leitura como aquilo que está além ou aquém da compreensão e esse não é justamente o processo de assemia que se está aqui querendo debater? Compreender é considerar uma hermenêutica possível como resposta verdadeira. A abertura do “melhor fechado” é o próprio espaço da obra por proporcionar um escavamento dos enigmas em uma dupla consistência: a de retirar a pedra que é tumba para Lázaro e a de dar vida nova ao morto dentro da tumba; em um sentido mais teórico: retirar a necessária representabilidade e referência com a realidade concreta do mundo e conviver com a angústia da incompreensibilidade, respectivamente. A permanência, que é a leitura, deve com isso tocar a ausência para se entregar não ao vozerio da interpretação fonêmica, mas antes ao interminável da solidão essencial dos grafemas.

A leitura seria um exílio de si. Ou ainda a leitura seria uma ameaça de expatriação da realidade do leitor. Metáfora joyciana por excelência, o exílio é a condição para a produção poemática. Não se lê ainda o poema, por ser sempre exílio. Não há essencialidade que se baste em uma leitura. Sendo assim, ser exilado é manter-se em estado de poder – o que necessariamente inclui a possibilidade do impossível. A comunicação literária, do ponto de vista blanchotiano, é fazer com que a leitura faça a obra comunicar a possibilidade de escritura fornecida por ela mesma. Às noções temporais do autor, o exílio que é a leitura se fará como necessária alternativa de resposta significativa. A tensão entre as duas entidades de produção da obra revela-se justamente pela transparência e pela opacidade que ocupam o preenchimento autoral e o esvaziamento escritural (por parte do leitor, portanto); ambos reflexos do inacabamento que é o texto. A leitura, então, nasce na distância em que a obra mantém-se para mudar de signo: “*la distance de l’oeuvre à l’égard d’elle-même change de signe*” (2003a, p. 267)⁸⁸. A troca de signo não é a réplica de si mesmo dentro da obra? Logo, a presença em que o vazio (ou o abismo/impulso) violenta repetindo-se eternamente é o estatuto da escritura literária enquanto espaço de convívio – tensionado – entre leitor e autor. Essa troca é sempre promovida pelo espaçamento silencioso, vazio, da noção de origem de linguagem.

Ler, no espaço literário blanchotiano, é compreender as variações de um devir – sempre futuro do leitor – como uma vicissitude do tempo, que é a própria obra. Essa, pertencendo ao desaparecimento do ser, marca-se como começo da espacialização, como nascimento da

⁸⁸ “a distância da obra do olhar dela mesma muda de signo” (tradução minha)

linguagem, nela mesma. A obscuridade dos começos é uma obscuridade das eras órficas em que a abertura dos olhos, bem fechados, de Lázaro vão ao fora para decidir-se como intimidade da gênese. A literatura, para Blanchot, então, se define como esse espaço dos começos onde a palavra original faz o leitor sofrer a experiência cosmogônica das origens e assim repropor um mundo pela leitura que é, sem dúvida, uma escritura interminável: vertigem da noção de espaço.

Em outra possível perquirição acerca da definição do literário, tem-se a conferência pronunciada por Michel Foucault em Bruxelas, nas Facultés Universitaires Saint-Louis, nos dias 18 e 19 de março de 1964. O texto *Linguagem e literatura*,⁸⁹ recolhido a partir de uma gravação, resume as idéias centrais do filósofo sobre o problema literário consonante a sua relação com o problema da linguagem em termos daquele que assim a pode escrever. A tentativa seria então a de responder a pergunta a partir do acontecimento da obra de Mallarmé, que impõe à noção de texto literário uma idéia de crítica da linguagem e reflexão sobre o processo criativo.

Nesses termos, Foucault resume sua proposta:

Por isso, gostaria de distinguir claramente três coisas. Primeiro, a linguagem. Como vocês sabem, a linguagem é o murmúrio de tudo que é pronunciado e, ao mesmo tempo, o sistema transparente que faz com que, quando falamos, sejamos compreendidos; em suma, a linguagem é tanto o fato das palavras acumuladas na história quanto o próprio sistema da língua. Segundo, a obra: há essa coisa estranha, no interior da linguagem, essa configuração da linguagem que se detém em si própria, se imobiliza e constrói um espaço que lhe é próprio, retendo nesse espaço o fluxo do murmúrio que dá espessura à transparência dos signos e das palavras. Erige-se, desse modo, o volume opaco, provavelmente enigmático, que constitui a obra. Terceiro, a literatura, que não é exatamente nem a obra, nem a linguagem. A literatura não é a forma geral, nem o lugar universal onde se situa a obra de linguagem. É, de certo modo, um terceiro termo, o vértice de um triângulo por onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem. (FOUCAULT, 2001, p. 140)

Assim, definindo o estatuto de seus objetos, o filósofo subdivide seu trabalho em três termos: linguagem, obra e literatura. Os dois primeiros termos servem, foucaultianamente, para sustentar a discussão do terceiro que se ergue sobre o murmúrio sem fim e a opacidade enigmática do volume. A literatura seria, de certo modo, um espaço vazio que permite a experimentação da morte e da própria pergunta “o que é literatura?” A literatura seria assim feita do não-inefável – ponte entre a linguagem e a obra – em que a ausência de um caráter definidor proporciona a experimentação da ausência (se estaria voltando ao pensamento de Maurice Blanchot?), “do assassinato, duplicação, simulacro”. Com isso, Foucault vai definir a literatura não como um ser “bruto de linguagem”, mas antes como uma “distância aberta no interior da linguagem” (2001, p. 142), ou seja, estaria, hamletianamente presa à hesitação entre os dois termos. Assim a literatura poderia ser definida em termos de um espaço – distanciado – que permite compreender o que é o corpo da linguagem e aquele da obra. Portanto, a literatura poderia ser considerada como uma forma de ruptura entre o corpo (realização) da obra e seu

⁸⁹ Cf. Michel Foucault, “Linguagem e literatura”. In: Roberto Machado, *Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, pp. 139-174. (nota: não foi possível ter acesso ao texto original de Foucault, por isso, utilizo aqui uma tradução).

“arrombamento” (p. 142): a palavra esvazia o sentido da literatura quando quer ser compreendida como palavra.

A partir de Mallarmé, a noção de literatura deve ser essa do assassinio ou da irrupção da palavra na página em branco (Foucault refletindo sobre o *Degré zéro de l'écriture* de Barthes). O apagamento que representa a ausência seria a consumação do assassinato da literatura por sua própria estrutura tríplice. A literatura moderna – Foucault está definindo bem o seu objeto de estudo e desconsidera a literatura anterior ao século XIX – implica em negações e assim é construída: negando os outros, negando o direito dos outros, negando a si mesmo como literatura e negar não assassinar a linguagem literária. É a partir dessa transgressão que nasce a reflexão sobre o que é a literatura: uma atitude denegativa. O ato literário seria, por isso, uma espécie de revelação daquilo que se quer esconder da realidade. A literatura moderna teria para si a figura do interdito em que o espaço do livro deva ser transgredido e massacrado por noções como o pastiche e a paródia. Assim, a literatura estaria entre a profanação (Jocasta), a perdição (Eurídice), a transgressão (Édipo) e a morte (Orfeu). Dois casais funestos para definir a literatura como interdição, como crítica a si mesma.

É aí que a literatura deve bastar-se para definir a si mesma. A obra como desdobramento da linguagem e da literatura permite a compreensão da distância e dos elementos em descarte. A obra seria assim um simulacro em que a cena da escritura pode passar como marca da ausência e como interdição pela auto-definição. Ela é sem definição, por ser simulacro; ela é simulacro por suspender a vida. O amontoado de murmúrios é uma definição interessante à literatura, mas Foucault vai mais longe: “O *Livro* de Mallarmé é o primeiro livro da literatura. O *Livro* de Mallarmé, projeto fundamentalmente fracassado, que só podia fracassar, é a incidência do êxito de Gutenberg na literatura.” (2001, p. 153). Definir o padrão literário justamente pelo não-padrão é projetar uma morte da linguagem pelo fracasso do dizível. Deixa-se no espaço literário, pela transgressão, o vazio do sentido. Sendo assim, a literatura projeta-se como aquele espaço em que tudo se cala ou fala como aniquilamento e desaparecimento do sentido. A problemática do não-significado retorna aqui com a roupagem de uma figura que é a própria morte em formato de signo: Mallarmé⁹⁰. Retornar à linguagem é seguir vislumbrando a noção do disforme, do não-significado, pois desfaz a acepção clássica, e portanto retórica, do texto literário: agora esse somente permite ser definido por si mesmo, em uma neutralidade total que é a metalinguagem.

⁹⁰ Qualquer um que tenha lido o poema “Fotografia de Mallarmé”, escrito por Ferreira Gullar, há de se assustar e de concordar com essa afirmação. No poema, Gullar transforma a clássica foto tirada por Nadar em um anúncio de morte e desesperança calculada. A forma triangular assumida pelo poeta da Rue de Rome é uma forma de anunciar as páginas brancas que estão sobre a mesinha propositalmente posta à frente como quem dizendo que ali nada se escreverá. A pose, para o poema, é acintosa, pois demonstra o artificialismo tão caro ao poeta francês. Essa obra de arte que é a foto de Nadar poderia servir como interpretação intersemiótica da obra mallarmaica e ainda constituir uma possível reverberação entre o problema icônico do texto e da imagem.

Nos termos propostos por Foucault, a literatura seria uma escritura na acepção barthesiana, mas que deve se implicar com um terceiro termo da escritura que é a auto-implicação pela linguagem. Em outros termos, Foucault vê a literatura como um problema metalingüístico que deve incorporar ao jogo da significância seu simulacro e sua irrealdade frente à representação. Sendo assim, a literatura instala-se na linguagem como uma alternativa de se repetir e de se auto-implicar como a própria repetição. Em um trecho: “escrever, no sentido literário, é situar a repetição no âmago da obra”, ou seja, a obra, que é a configuração do murmúrio lingüístico, deve ser constituída pela repetição de si mesma para envolver de duplicidades a linguagem da escritura. A literatura passa a se significar por estar carente no mundo dos signos, e é apenas por uma auto-implicação (semiológica) que sua designação passa a se formar.

Nessa definição de literatura talvez se possa vislumbrar a chamada quarta camada semiológica nomeada pelo filósofo como aquela em que se cria a figura que tem por “propriedade se significar a si mesmo” (p. 166). A literatura teria um sentido de figuração em que o próprio texto exigiria um espaço para a auto-figuração.

Em um processo muito mais complexo, se poderia supor que a literatura possa ser sempre efeito de pós-figuração, ou seja, um texto mantém a sua figura ativa e cifrada, para um só-depois em que a figura possa ressurgir (se remarcar) como figura e possa ser assim compreendida. A pós-figuração é um processo caro à metalinguagem, uma vez que necessariamente a linguagem deve ser compreendida como uma figuração e se assim o é, ele torna-se a figura de si mesma posteriormente. Talvez aqui se possa lembrar a discussão sobre a banda de Moebius e sua função de substituição em termos sígnicos. A idéia desdobrada pela banda é justamente aquela que permite pensar os dois lados da fita como um mesmo ponto. O espaço da linguagem, preso à banda de Moebius, seria uma espécie de *khôra* em que o disseminável é proposto em termos tanto de significante quanto de significação. O significado pode ser elidido uma vez que o processo meta-sígnico é aquele que se caracteriza pela assemia. A inscrição dos significantes referencia-se em relação à visibilidade do espaço da linguagem destinado a se auto-implicar. Nesses termos, a transgressão seria a arma discursiva para a instalação da significância – sempre entendida como eterna ausência que pode se tornar presença apenas como escritura.

Toma-se por ora a obra de Roland Barthes. O difícil aqui é a escolha, pois esse autor-crítico – teórico gozoso da escritura – dedicou toda uma vida para definir o problema, ou melhor, para problematizar o problema. Larga medida, esse texto já trouxe a visão barthesiana da literatura, ou mais bem definida da escritura, que se encontra em todos os demais pensadores franceses e em muitos estrangeiros. O sentido escritural de seu conceito não pode ser descartado,

nem mesmo aquela deliciosa definição que está proposta em *Leçon* da literatura como “trapaça” do discurso do poder, ou ainda a diferenciação entre textos de prazer e gozo, definidos em *Le Plaisir du Texte*. Mas Barthes é também um crítico multifacetado e redefine suas propostas cada vez que as pode melhor problematizá-las utilizando-se de uma diversidade disciplinar e conceitual que altera sempre sua concepção de linguagem. Para ensaiar aqui uma análise do que vem a ser literatura hoje (e sua relação com o meta-signo) escolhe-se um texto de 1971, publicado na *Revue d'esthétique* e intitulado “De l'oeuvre au texte”.⁹¹ Nesse artigo, Barthes busca por meio de seu habitual “deslizamento epistemológico discutir o problema da literatura tendo como ponto de vista inicial a distinção entre texto e obra, potencializando assim ambos os sentidos dos termos. Inicialmente tem-se que a obra exige um olhar novo para as categorias, pois é já um conceito antigo dentro da sistemática da literatura. Já o texto é considerado um objeto de estudo novo, portanto necessita de uma sistêmica própria. Basicamente a proposta de Barthes divide-se em sete tópicos a serem discutidos à maneira de figuras.

Primeiramente ter-se-ia: (1) “*Le texte ne doit pas s'entendre comme d'un objet computable*”. (2002c, p. 909)⁹². A compreensão dessa premissa deve ser balizada na referência à idéia de obra, pois é nela que a idéia de cômputo pode ser possível. A obra é uma substância, ocupa um espaço físico, enquanto o texto seria algo mais próximo à abstração e à metodologia. Não se toca, no sensível do mundo, o texto, ele é termo de linguagem e se põe em demonstração dessa linguagem. Sendo assim, o texto se limita à produção textual, à resposta em termos de escritura. O texto seria uma travessia (*traversée*) que não se interrompe em uma obra contextualmente fundamentada.

Em um segundo momento: (2) “*Le Texte ne s'arrête pas à la (bonne) littérature*” (2002c, p. 910)⁹³. Dessa forma, pode-se apagar a noção hierárquica presente em todas as experiências literárias. Não há divisão de gêneros em termos textuais, o que se experiencia é a noção de limite entre uma forma e outra, entre sistêmicas. O texto, por oposição à obra, define-se na enunciação, na tentativa de captar o discurso do outro, não obedece regras pré-fixadas de uma racionalidade gramatical apenas. Ele é “*toujours paradoxal*”, pois sua realidade é aquela da contrariedade que se exige na transgressão e no limite da enunciação. Ora, o texto, baseando-se na escritura, só pode sustentar-se pelo paradoxo, pois deve admitir o discurso do mesmo e o discurso do outro como próprio a ele.

⁹¹ Cf. Roland Barthes, “De l'oeuvre au texte”. In: *Oeuvres complètes – tome III: 1968-1971*. Paris: Seuil, 2002c, pp. 908-916.

⁹² “O texto não deve ouvir-se como um objeto computável” (tradução minha)

⁹³ “O texto não se basta [para] na (boa) literatura” (tradução minha)

Em outros termos: (3) “*Le Texte s’approche, s’éprouve par rapport au signe. L’oeuvre se ferme sur un signifié*” (2002c, p. 910)⁹⁴. O texto deve sempre ser compreendido em seu aspecto dilatário, pois sempre trabalha no retardo da significação. O campo do signo como sendo textual converge à idéia de interpretante funcional que necessita sempre dar uma resposta significativa àquilo que está escrito. O texto, portanto, exige uma réplica. Já a obra permanece presa à idéia de sentido tradicional, postula-se sempre como um recurso ao significado e em sua tentativa de apreensão da totalidade da existência. O jogo “infinito do significante” constrói-se na tessitura do texto como pluralidade de sentidos que se desdobram em serialidades e variações disseminadas. O olhar do significante é uma pedra basilar do texto, pois é nele que se restitui à literatura seu caráter de linguagem e de significação dado ao leitor como resposta. O disparate metonímico do texto conduz à uma reflexão significativa que transgride a noção metafórica de obra que exige ser compreendida passivamente.

Um quarto aspecto seria: (4) “*Le Texte est pluriel*” (2002c, p. 911).⁹⁵ Base da crítica barthesiana, só se pode compreender a linguagem a partir de sua fundamentação pluralista. Não se trata aqui de aceitar uma pluralidade de sentidos por ser conveniente. Ao contrário a pluralidade do texto é sua irredutibilidade que não permite que não se aceite como múltiplo em todo o tempo. A única dependência do texto seria aquela da disseminação de significante – proliferação de nulidades que pluralizam o sentido – que, de certa forma, produzem a independência da interpretação. Não interessa ao texto que se resolvam as ambigüidades, pois as mesmas são sempre conseqüências diretas da textura dos significantes. A trama da pluralidade, assim, seria metonímica e heterogênea, pois o sentido deve ser captado por uma presença constante de deslocamentos no eixo sintagmático. Esses deslocamentos são sempre disseminados e compreendidos como “diferença de diferenças” em que se não pode captar a origem e a unidade estrutural, mas apenas o movimento significante que produz o sentido plural.

O quinto postulado barthesiano refere-se à obra: (5) “*L’oeuvre est prise dans un processus de filiation*” (2002c, p. 913)⁹⁶. Nesse sentido, a obra necessita da metáfora originária que determina o seu mundo. A autoridade autoral é sua força paterna e é necessário respeitar as intenções – mesmo que sempre falaciosas – do autor como artifícios de legalidade. A noção de Lei é aquela que mantém a obra como origem da literatura, tradicionalmente compreendida. “*Le Texte, lui, se lit sans l’inscription du Père*” (2002c, p. 913), ou seja, o texto não é postulado em termos da metáfora paterna, pois não se permite como captação de um sentido definitório. Se há metáfora no texto, essa é sempre a do eixo das combinações – do *réseau* – em que tudo deva ser

⁹⁴ “O Texto se aproxima, se experimenta em relação ao signo. A obra se fecha sobre o significado” (tradução minha)

⁹⁵ “O Texto é plural” (tradução minha)

⁹⁶ “A obra é tomada em um processo de filiação” (tradução minha)

compreendido por sua sistêmica significante e não como seleção e substituição de significados. Não há garantias textuais, pois não há sujeitos garantidos pelo papel que inscreve o texto.

O sexto ponto seria: (6) “*L’oeuvre est ordinairement l’objet d’une consommation*” (2002c, p. 913)⁹⁷. Aí está uma preocupação que a noção de texto não se permite ter: a relação de consumo que envolve todos os processos extrínsecos de uma lingüística do texto. O consumo, textualmente falando, deve ser compreendido como a produção e a prática da escritura, ou seja, é completamente imensurável e não-capitalizável. Praticar o significante é participar do jogo que se consome, mas não se vende ou se propõe como mercadoria; e essa prática nada mais é que a leitura que se aproxima da noção de escritura como produção de um mesmo significante como réplica ao texto.

O último aspecto das diferenças barthesianas foca-se na questão do prazer: (7) “*une dernière approche du Texte: celle du plaisir*” (2002c, p. 915)⁹⁸. A leitura seria uma forma de propiciar a estética hedonista, pois a mesma seria uma tentativa de consumir-se pelo prazer “*sans séparation*”, ou seja, pelo gozo. Sendo assim, o texto corrompe ou mesmo desfaz nossa cultura em prol de um desfalecimento dos sentidos. O texto atinge um grau de economia máxima que todo significante é postulado como uma potencialidade lingüística que está muito além da metalinguagem simples. Nesses termos, o prazer do texto é uma ruptura com as possibilidades de explicação – de crítica literária – pois o mesmo só pode ser “demonstrado” por outro Texto. Portanto, não haveria uma teoria do texto que pudesse se manter sem ser o próprio texto se remontando. A prática da escritura é a única forma de compreender o texto, pois assim o texto constitui-se como um discurso que se auto-referencia e se compromete com a disseminação da significância em um plano enunciativo muito mais amplo. Roland Barthes aqui abre caminho para uma analítica do texto sempre como resposta à impostura do discurso – autoritário – da crítica literária e academicista.

De uma lição (aquela de 12 de maio de 1971) presente no Seminário XVIII: *D’un discours qui ne serait pas du semblant*, Lacan escreverá – e esse fato é importante para a (não)leitura de seus “escritos” (que não se dão a ler) – o texto de abertura de *Autres écrits*. Igualmente datado de 1971, o texto que abre o volume é “*Lituraterre*”,⁹⁹ no qual o psicanalista ensaia redefinir o problema literário do ponto de vista da letra.

Tomemos assim a primeira parte, literalmente, do neologismo lacaniano: *litura*, o que se apagou em um escrito, a parte ilegível que se tornou puro borrão. O termo é referido por Lacan justamente naquilo que ele tem de apagado ou ainda como mancha do corpo (um dos sentidos

⁹⁷ “A obra é corriqueiramente o objeto de um consumo” (tradução minha)

⁹⁸ “uma última aproximação do Texto: essa do prazer” (tradução minha)

⁹⁹ Cf. Jacques Lacan, “*Lituraterre*”. In: *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001, pp.11-20.

possíveis etimologicamente) ou da escritura. A alteração do *littera* latino é por si só já um ensaio acerca dos problemas apresentados pela psicanálise à literatura. O caractere da escrita ou a escrita da letra alfabética não se refere à literatura que pode ser lida pela psicanálise – em sua lingüística – pois não impede de ler, não se produz no apagamento do sentido. O instrumento da escrita, nos termos da *littera* é antes aquele que representa meramente a linguagem falada como transposta ao código escrito. *Litura* ensaia emboçar a escritura, como atitude necessariamente rasurada.

O segundo termo já é mais complexo: o sufixo *-tura* tem por finalidade tornar termos latinos em abstrações provenientes daquele radical que a ele se fixa. No caso, “abstração da letra” seria uma forma de “traduzir literalmente” o nome da literatura. Enquanto abstração a literatura não tem nenhum valor, pois se faz pertencer à metafísica humana que tende a preservar tudo o que possui algo de mistério e do desconhecido. O nome ‘literatura’ estaria com isso, em sua própria *arquia*, fadada à abstrair-se como matéria de uma busca das substancialidades do ser humano. Lacan substitui pela *-terra!* Poder-se-ia guiar pela análise apresentada pelo psicanalista, mas isso seria demasiadamente simplório por agora. Ensaie uma alternativa para esse sufixo, para que o mesmo possa assim ser compreendido como tal.¹⁰⁰ Busque-se no grego um sufixo e no latim um interpositivo. A palavra pode assim provir de *théros* (‘animal selvagem’) ou de sua forma pospositiva *-théras* (‘caçar’). Assim teríamos uma espécie de “caça às rasuras”, que conotaria à literatura um efeito de animalidade significativa em que seria necessária a extinção. A selvageria do termo grego pode ainda ser apaziguada pela interposição latina em *-ter-*, derivado do sufixo grego clássico *-téros*, que formava naquele contexto os comparativos. Com a função absolutamente gramatical, esse termo produz os opostos do nome que o compõe, assim: opostas são as rasuras e a terra – solidez, fixidez se contrapõe ao transitório e efêmero. *Litura-terra*: teríamos aqui uma forma de manchar o discurso literário pelo paradoxo, pela interferência com o estranho da letra, que é antes de tudo um litoral (que limita, mas entrega-se ao mar, aos poucos, pela areia).

Lacan começa então pelo lapso joyciano: de letra (*letter*) à lixeira (*litter*). Literatura, em inglês (tomado aqui por sua influência totalmente anglo-saxã), compara lixo e caça? A *lixauratura* de Joyce é o deslize necessário para compreender a letra como aquilo que se descarta, aquilo que joga fora por sentir como distante de mim ou de meu uso. O texto literário seria o local para pôr os dejetos da letra. François Rabelais, como é lembrado por Lacan, talvez seja uma dessas formas de texto em que tudo é possível, carnavalizando o espetáculo. Ao promover o escrito – aspecto da *littera* – a literatura permanece dependente do que Lacan chama de “*d’abord serait chant, mythe parlé, procession dramatique*” (2001, p. 12), ou seja, o escrito – da palavra literatura – que se

¹⁰⁰ Lembrar aqui que, em língua francesa, não há distinção fonológica entre palavras grafadas com um *r* ou com dois *rrs*. Portanto minhas hipóteses podem ser confirmadas sem muito prejuízo para a análise.

mantenha como recolhedor apenas dos dejetos da literatura oral, não merece atenção do ponto de vista escritural, ou não tem efeito de letra em sua produtividade. O texto escrito, com efeito de escritura, deve antes ser lacanianamente chamado de *litureterra* por ter resguardo o seu universo de *lettre* (letra ou carta), pois a literatura deve ser lida como uma mensagem que se cifra em letras – do incompreensível. A metáfora epistolar de Lacan é, sem dúvida, o local propício para se discutir da diferença entre letra e significante, pois este não é algo que se diga fora de uma carta. A carta que porta – e se posta – a mensagem sobre a própria letra está além do significante e chega a seu destino sim por não precisar sair do lugar em que se põe (poeanamente) as cartas.

Pour moi si je propose à la psychanalyse la lettre comme en souffrance, c'est qu'elle y montre son échec. Et c'est par là que je l'éclaire: quand j'invoque ainsi les Lumières, c'est de démontrer où elle fait trou. (LACAN, 2001, p. 13)¹⁰¹

A letra se mostra sempre por seu espaço de *souffrance* (de retenção) que coaduna com as referências sempre espaciais trazidas pela partícula coesiva 'y' em francês. A letra, a carta é lida como um espaço do próprio fracasso. A letra é justo o ponto do buraco, desse “troço incompleto onde”. Chegar ao destino é, por isso, uma das formas de compreender o mecanismo da falta que faz a diferença, a cultura do outro. O fracasso, da letra, é antes um fracasso do saber que se impõe como figura *mise en abyme*. Sendo assim, a reiteração da letra, por sua postagem, é a compreensão de toda fronteira que seja o litoral estrangeiro. O furo no saber é o que comanda o efeito de letra rasurada que é o texto literário como lapso. A relação aqui é da literalidade do litoral ou da litoralidade do literal? “A linguagem convoca o litoral ao literal” (Lacan, 2001, p. 14). A letra deve ser lida como litoral para que a literatura torne-se *litureterra*, ou seja, é na leitura da letra que a rasura se impõe como mancha que apaga aquilo que vem da fala.

A marca do excesso é aquela do litoral, que deve funcionar em termos de estranhamento (letra e caligrafia na cultura oriental). Assim, o litoral é aquilo que se elide, aquilo que esmaga o universal, a dimensão do um-a-mais e o preenchimento da angústia. A rasura é apagamento do antes, a terra do litoral é liame com água ou fronteira, logo não pode ser traço inicial, mas constituinte de uma diferença¹⁰²: “*Rature d'aucune trace qui soit d'avant, c'est ce qui fait terre du littoral. Litura pure, c'est le littéral. La produire, c'est reproduire cette moitié sans paire dont le sujet subsiste.*” (Lacan, 2001, p. 16)¹⁰³. O literal é justamente aquilo que se rasurou, aquilo que se tornou pura mancha no corpo do texto. A caligrafia, como aponta o psicanalista, é já uma literalidade, pois marca o sentido por analogia tipográfica e pictórica com o som a ser produzido,

¹⁰¹ “Por mim, se proponho à psicanálise a letra como expectativa, é porque ela demonstra aí seu fracasso. E é por isso que o esclareço: quando invoco assim as Luzes [o racionalismo], é para demonstrar onde ele faz buraco.” (tradução minha)

¹⁰² Aqui a proximidade com Derrida é nítida. Em certo sentido, a disputa lacaniana-derridiana se dá apenas em conceitos centralizadores de seus pensamentos, nos demais, em que trabalham de uma forma mais “livre”, não há tanta diferença que possa dizer as oposições tão drasticamente impostas pelo discurso da desconstrução e mesmo pelo da psicanálise.

¹⁰³ “Rasura de nenhum traço que seja anterior, é aquilo que faz terra do litoral. Litura pura, é o literal. A produzir, é reproduzir essa metade sem par cujo o sujeito subsiste” (tradução minha)

sendo assim, poderíamos vislumbrar certa independência desses códigos, que se rasuram e se mesclam. Tomar o litoral por literal é nesse deslize que se constitui o sentido do literário – do liturário.

A referência lacaniana a Aristófanes é sempre muito comentada no contexto da escritura de “Lituraterre”. Pensemos de outro modo, o que interessa é certa menção – muito escondida – à escritura como advinda do efeito de nuvem. Aqui, vale lembrar de Nuvoletta, a joyceana moça-nuvem ou ainda a nova-novelinha que está na fábula contada por Shaun, *The Mookse and the Gripes*, que personifica o eterno feminino juvenil de Issy, filha de HCE e ALP, bem como a própria Anna Livia.

Nuvoletta in her lightdress, spunn of sisteen shimmers, was looking down on them, leaning over the bannistars and listening all she childishly could. (...)

– I see, she sighed. There are menner.

The siss of the whisk of the sigh of the softzing at the stir of the ver grose O arundo of a long one in midias reeds: and shades began to glidder along the banks, greepsing, greepsing, duusk unto duusk, and it was as glooming as gloaming could be in the waste of all peacable worlds. (...)

Then Nuvoletta reflected for the last time in her little long life and she made up all her myriads of drifting minds in one. She cancelled all her engauzements. She climbed over the bannistars; she gave a childy cloudy cry: *Nuée! Nuée!* A lightdress fluttered. She was gone. And into the river that had been a stream (for a thousand of tears had gone eon her and come on her and she was stout and struck on dancing and her muddied name was Missisliffi) there fell a tear, a singult tear, the loveliest of all tears (I mean for those crylove fables fans who are 'keen' on the pretty-pretty commonface sort of thing you meet by hopeharrods) for it was a leaptear. But the river tripped on her by and by, lapping as though her heart was brook: *Why, why, why! Weh, O weh I'se so silly to be flowing but I no canna stay!* (JOYCE, *FW*, 157-159, excertos)¹⁰⁴

A ruptura do semblante lacaniano se dá como chuva, e Nuvoletta é a própria personificação dessa chuva que tudo conta, parabolicamente, sobre os irmãos opositores: Shem, escriba, e Shaun, carteiro. Suas dez mil mentes – miríades – tornadas apenas em um texto. A nova letra de Nuvoletta é também efeito de litoral, nesse caso aquoso, do próprio discurso de *Finnegans Wake*, uma vez que é constituído do derramar-se do rio sempre corrente que é Anna Livia (o Liffey sempre lembrado da obra). A erosão das águas aqui está disposta no céu

¹⁰⁴ “Nuvoletta em sua étoilette de noite, tristecida em tremeluzes, estava espiando, reclinada sobre os baluastros, e escutando o mais infantolamente que podia. (...) Já sei, ela se expirou. Eles são homenos. O sus de um psiu do sussur de um suspiro ao susto de um gronde O ariundo de um só longo in midias res pirou pelos caniços: e as sombras começaram a desluzir pelas margens, obfuscando, ofuscando, luusco sobre fuusco, e era tão obscuro como escuro pode ser no deserto de todos os pacíveis mundiversos. (...) Então Nuvoletta refletiu pela última vez em sua leve e longa vida e mingou todas as suas miríades de pensaventos num só. Cancêulou todos os compromissos. Subiu pelos baluastros; gritou um núvil nominho ninfantil: *Nuée! Nuée!* Um tule onduleou. Ela passou. E dentro do rio que fora uma corrente (pois milhares de lágrimas tinham ido por ela e vindo por ela que era dada e doída pela dança e seu apelodo era Missisliffi) cai uma lágrima, minúltima lágrima, a mais leve de todas as lágrimas (falo para os fãs de fábulas de radiamor, lunávidos pelo ar vulgar de estrelas de celenovela), pois esta era a milágrima. Mas o rio escorregou lago por ela, sorvendo-a de um trago, como se mágua fosse água: *Ora, ora, ora! Quem quer chora, quem não quer vai-se embora!*” (Tradução de Augusto de Campos, in CAMPOS; CAMPOS, 2001, pp. 53-57, excertos)

estrelado de uma noite – Nuvoletta é uma pequena nuvem recheada de brilhos estelares como propõe o texto, *lightdress, shimmers, bannistars* –¹⁰⁵ em que o efeito de letra se consolida por proximidades paronomásticas do suspiro que é também um rastro, um traço de letra, do trovão: “*The hiss of the whisp of the sigh of the softzing at the stir (...) duusk*”. O ciclo da noite é construído pela reverberação de -s- recombinados pela influência de outros traços. O rastro é puro pó do litoral, mas também introduz e antecipa a chuva por vir, a própria lágrima de Nuvoletta. O choro infantil da nuvem – uma espécie de lalação fanfarrona – é o liame entre a moça-nuvem (chamada a certa altura de “Missis-liffi”, a própria filha de Liffey ou o próprio Liffey corrente) e Anna Livia. Assim, o discurso de uma “plurabilidade”.

Esse escoamento e dispersão aquosa é antes de mais nada a própria estruturalidade do meta-signo, pois mantém cada relação que seria simbólica em um nível absolutamente distanciado da referência contextual. Nuvoletta não recebe tratamento que não seja o lingüístico, ela é a própria linguagem do texto-limite se impondo como litoral ao interpretante. Em outra citação, Lacan propõe:

C'est du même effet que l'écriture est dans le réel le ravinement du signifié, ce qui a plu du semblant en tant qu'il fait le signifiant. Elle ne décalque pas celui-ci, mais ses effets de langue, ce qui s'en forge par qui la parle. Elle n'y remonte qu'à y prendre nom, comme il arrive à ces effets parmi les choses que dénomme la batterie signifiante pour les avoir dénombrées (LACAN, 2001, p. 17)¹⁰⁶

Nesse sentido, o real é a própria escritura como “barranco” do significado. Nuvoletta seria a metáfora da escritura como constituição de significantes. Forjar, a partir do significante, uma bateria de nomes seria uma forma da escritura se estabelecer em termos ainda dentro do apagamento que representa a erosão pluvial da escritura. O escrito não apaga sua relação incontestante com a fala, ao contrário faz dela estrutura fixa que suporta a chuva. A escritura é algo além, algo em termos de uma significância. Não se pode compreender o texto joyciano (e mesmo o mallarmaico) sem a noção de significado barrado (barranco a baixo). A escritura, assim, seria um jogo de geometria caligráfica para fazer chover a chuva (significante Nuvoletta) que desmorona o significado.

Logo após, o texto lacaniano faz uma referência que é demasiadamente prazerosa para nos contermos. *Sous le pont Mirabeau* de Guillaume Apollinaire – que recebe a assinatura nada modesta de *Horus Apollo*, nítido jogo chistoso com o nome do poeta caligráfico com a

¹⁰⁵ Na solução criativa de Augusto de Campos: “Nuvoletta em sua étoilette de noite, tristecida em tremeluzentes, estava espiando, reclinada sobre os baluastros...”, (in CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma de Finnegans wake*. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 53). A estrelada e, ao mesmo tempo chuvosa, noite dos acontecimentos da obra é reimaginada como que um tecido, que é o próprio texto, de estrelas – referenciaríamos aqui o Mallarmé constelar?

¹⁰⁶ “É pelo mesmo efeito que a escritura é no real o esburacamento do significado aquilo que choveu do semblante como o que faz o significante. A escritura não decalca este último, mas seus efeitos de língua, o que dele se forja por quem a fala. Ela remonta apenas a isso para tomar um nome, como alcança com os efeitos entre as coisas denomina a bateria signifiante para tê-las enumerado.” (tradução minha)

luminosidade do deus misto de grego e egípcio – é aqui um desafio às “letrinhas” combinadas na chuva. Lacan não olvida o famoso poema de Apollinaire “Il pleut”¹⁰⁷. O caligrama é uma espécie de montagem “gestáltica” do barulho da chuva e da própria imagem chuvosa. Entender a profusão espacial do poema de Apollinaire é estar de acordo com a litoralidade da caligrafia como fonte de uma compreensão da letra na escritura. Assim, a lituraterria se torna uma discussão em que nada se pode apoiar na mera aparência, mas naquilo que diz o litoral como embate ao significado. Não há metaforicidade no processo de “laturaterrização”, pois o mesmo é uma rasura metonímica – como o é também o texto chuvoso de Apollinaire – que não permite metaforizar, não se produz uma imagem que já não seja dada como rasurada pelos significantes. Em termos joycianos, não temos um rio de significado, mas sim o rio como rasura da chuva que é, em si, uma forma de condução dos significantes como respostas – réplicas – ainda textuais. O sujeito que lê também é perdido, rasurado, pois sua referência deve ater-se apenas à escritura, única satisfação exigida. O sujeito, cavado na aparência, é soterrado pelo barranco chuvoso dos sintagmas deslocados. Não se pode tentar buscar, com isso, uma identidade subjetiva desses objetos-textos, pois os mesmos só se constituem como quebras da aparência – logo, proximidade com o real, o discurso não seria o do semblante, como bem lembra o ensino lacaniano –, como deslizes que se formam na rasura, na própria letra.

Em uma última tentativa de definição do problema poderíamos “ler” o texto de Jacques Derrida escrito para a revista italiana *Poesia*, no primeiro número de 11 de novembro de 1988, “*Che cos’è la poesia?*”¹⁰⁸. Posteriormente esse poema-filosófico, conforme assim o foi definido por Haroldo de Campos, foi recolhido no volume *Points de suspension*, sem nenhuma alteração daquela versão italiana, sendo portanto essa fonte de pesquisa. Vale lembrar aqui que mesmo se tratando de um texto “tardio” de Derrida, o autor, como Barthes, possui diversos ensaios em que o problema do conceito de literatura é abordado de forma sistemática.¹⁰⁹

Derrida inicia sua problemática de uma forma que é comum aos demais autores analisados acima: com a renúncia, com certo desligamento do saber. Saber, em termos de uma poemática, é saber renunciar o que se sabe. Nesse sentido, a poesia exige uma outra forma de conhecer que, talvez, seria aquela do ditado que se pode “ver como ditado”. A poesia não é uma aparência – ou

¹⁰⁷ Não o inserirei no contexto da tese, pois não é nosso objeto de estudo conduzir essa possibilidade relacional entre o meta-signo e os textos visuais, que outro o faça. Mas insiro linha a linha, aqui nessa nota, uma tradução livre do texto de Apollinaire, que seria mais ou menos o seguinte: “*chove vozes de mulheres como si elas estivessem mortas mesmo na lembrança / é você também que chove maravilhosos encontros de minha vida ó gotinhas / e essas nuvens empinadas se tomam a rinchar todo um universo de cidades auriculares / escuta se chove enquanto que o arrependimento e o desdém chorem uma antiga música / escuta cair os liames que te sustêm em cima e em baixo*”. Como é conhecido, o texto está na vertical, em formato de chuva. O livro que utilizo como referência é Guillaume Apollinaire. *Calligrammes*. Préface de M. Butor. Paris: Gallimard, 2005, p. 64.

¹⁰⁸ Cf. Jacques Derrida, “*Che cos’è la poesia?*” In: *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992, pp. 303-308. (nota: realizei uma tradução desse texto com a finalidade de crítica tradutória – como propõe Haroldo de Campos – logo, as diversas passagens serão citadas a partir da minha tradução, mas seguindo as páginas do original francês.)

¹⁰⁹ Portanto, a escolha aqui também se deve à melhor adequação aos problemas meta-sígnicos apresentados no corpo da tese.

ainda não é uma “parecença”, sua ação é a daquilo que se vê fora do parecido, mas dentro de uma representabilidade que sua própria reflexão. A remissão ao texto joyciano está logo no segundo parágrafo: o *wake* e a festa em luto. (1992, p. 304). O re-despertar do Finnegan folclórico, em plena festa de luto, lembra o re-acordar de HCE em *Finnegans wake*. O significante que revém está também em luto, em seu duplo sentido na língua inglesa: o velório que revém à vida é o próprio fim-princípio (*Fim* e *began*) que retorna (*again*). Sendo assim, a poesia é este compartilhar consigo mesma, permanecer ancorado no si mesmo.

A metáfora centralizadora do texto derridiano é aquela do ‘ouriço’ (*istrice* como ele prefere), em que o animal é exposto a uma situação limite de produzir-se para o acidente ou defender-se com os espinhos de uma morte inevitável. O ouriço é um eriçamento que histriona o poético como efeito de um jogo espirituoso. Eriçado, o ouriço pensa em salvar-se, mas o cômico (o bicho é o próprio ator-histrião nessa cena da escrita) é que ao se defender ele corre o risco da auto-estrada.

Il s'aveugle. Roulé en boule, hérissé de piquants, vulnérable et dangereux, calculateur et inadapté (parce qu'il se met en boule, sentant le danger sur l'autoroute, il s'expose à l'accident). Pas de poème sans accident, pas de poème qui ne s'ouvre comme une blessure, mais qui ne soit aussi blessant. Tu appelleras poème une incantation silencieuse, la blessure aphone que de toi je désire apprendre par coeur. (DERRIDA, 1992, pp. 306-307).¹¹⁰

Ao se expor ao acidente, o poema se consolida como aquele que precisa de uma resposta textual válida a partir do outro (do ouriço ao automóvel na auto-estrada). A cegueira projetada é antes de qualquer coisa uma forma de demonstrar certa fragilidade do animal, ou dos significantes que se expõem, mas que logo em seguida torna-se “arma” de defesa espinhenta. A escritura é esse ouriço que exige de si a possibilidade de ferir e de ser ferido. A pergunta feita a Derrida é antes de qualquer coisa uma pergunta “fora de si”, como o mesmo alerta no início do texto, o poema é o que se aproxima desse “fora de si” para torná-lo um “perto de si”. O poético é a experiência, no retorno discursivo da poesia (que pode ser visto pelo retorno do próprio verso), que pode fazer dessa “demanda” uma necessidade de resposta do si ao ti.

A “encantação silenciosa” é uma forma de constatar a escritura como pertencente a certo grau de linguagem mágica – poética para Jakobson. Essa ferida que não canta é desejo de canto ou de coração. Retomem-se as duas palavras com as quais Derrida define a poesia: (1) “economia da memória” que seria a própria *Verdichtung* freudiana; e (2) o “coração”, em realidade o “aprender de cor”. Assim, poesia seria um duplo de memória condensada imposta pelo

¹¹⁰ Cega-se. Tornado em esfera, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pois ele se põe em bola, assentando o perigo sobre a auto-estrada, ele se expõe ao acidente). Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não seja também feridor. Tu chamarás poema uma encantação silenciosa, a ferida áfona que de ti eu desejo aprender de cor. (tradução minha).

aprendizado do coração. O “tornar-se bola” do ouriço é um calar-se que faz do poético esse enrolar-se na memória e no coração. O texto poético faz da aprendizagem (de cor) uma forma de condensação das imagens e das frases (pois a elipse é sua meta).

A relação com o fora, da demanda, torna-se uma impostura necessária na medida em que é a partir do *toi* (desse ‘ti’ ou ‘tu’ sempre intraduzível) que o texto se constrói e escreve-TE. Para Derrida, o texto poético é aquele que porta a *lettre* (aqui é evidente um uso lacaniano do termo) em que a escritura se faz a si (*soi*) como lei (*loi*). É no jogo de significantes que Derrida consolida sua noção significativa da poesia como aquela que depende da escritura (lidando com a leitura e a escrita de forma combinada). A *écriture en soi* (p. 305) seria um porto no qual a carta pode ser postada como letra. A letra nesse porto, se posta como transporte – poderíamos aqui vislumbrar uma necessidade metafórica? – na injunção da literalidade do vocábulo, ou seja, os deslocamentos possibilitados pela língua – compreendida como zona portuária – são sempre conduzidos por um aspecto de letra que nos mantém presos à escritura. O poema é sempre visto a partir de sua *retraite*. Aposentado e retraçado, o significante se “defende” de uma possível identidade reunificadora e idealizante. Portar o cartão do qual se faz o saque (outro sentido de *retrait*), é assim assimilar o que no corpo da letra, no corpo do ouriço é desespero de pôr-se em guarda. Da memória se pode sacar todo o *stress* de espinhos, do saque se pode “limpar a conta” que controla o texto, mas é da economia dessa memória que se constrói a frase poemática, onde um traço (retraçado) não procura evitar o acidente, mas reiterá-lo.

Em *Che cos'è la poesia?*, a busca de uma definição deve pertencer ao estatuto desconstrutor que entende a feitura do texto como problemática do rastro. Não há resposta ao “o que é”, pois seria voltar-se a uma origem primordial e essencialista. O que se busca nesse “que é a poesia” é notificar o que está fora da presença, o ouriço, rente ao chão. Nesse sentido, é o batimento do coração – acelerado, pois em risco – que faz com que o poema se torne pura cifra em que o tempo seja puro espaçamento. Os intervalos que compõem o texto poemático são, em certa medida, uma forma de reiterar a seleção constituída pela elipse – que é o próprio coração do ouriço. Assim, o poema é ritmo, mas ritmo que se mantém por uma dissemetria no “eletrocardiograma”. A poemática desse gráfico é aquela da catástrofe que se consolida no aspecto não-puro do poema, não há origem poemática que não seja pura contaminação. O poema deve ser compreendido como uma ruína constituída pela dispersão (da racionalidade e da sensibilidade) em que a tarefa de nomear é ainda uma forma de revirar os espinhos para fora – os “signos agudos para o fora”, como propõe Derrida – que levam o texto à uma reflexão que é mortífera: não existe origem que não seja ausência, falta. Mallarmé propõe em um de seus sonetos clássicos:

(...)

Je n'y hululerai pas de vide nénie
Si ce très blanc ébat au ras du sol dénie
A tout site l'honneur du paysage faux.

Ma faim qui d'aucuns fruits ici ne se regale
Trouve en leur docte manque une saveur égale:
(...) (MALLARMÉ, 1998, pp. 44-45)¹¹¹

É essa falta que podemos compreender como nênia, ou antes, como *nékuia* que faz ressurgir os mortos e a morte. E no embate físico com o branco, o vazio de uma origem remarcada pela diferença se consolida como perturbação poemática que pode observar “paisagens falsas” (hipostasias metafóricas) para encontrar – nos princípios – um lugar da falta, da privação. Os “livrinhos ancestrais” são fechados justamente como um ouriço que se dispõe ao perigo, pedindo uma morte do nome, apagando-se nas margens em que o nome é apenas engolfo e adorno (Paphos). O texto mallarmaico é aquele em que se negativiza todo o saber e em que esse saber é tornado contra ele mesmo. Não há uma falta que possa ser completada, vive-se a angústia da réplica sempre em devir.

Sabe-se que a resposta de Derrida à Revista *Poesia* incluía ao final uma pergunta do tipo *Che cos'era la poesia?* Assim, um autor, já morto, deveria oferecer a resposta advinda de um outro tempo. No primeiro número, dividindo-se com Derrida, tínhamos exposto o cifrado conto kafkiano, “A preocupação de um pai de família”. A resposta de Kafka foi seu terrível Odradek – obra de um realismo de linguagem que inscreve esse conto entre as potencialidades meta-sígnicas – com seu formato terrivelmente móvel e seu aspecto incapturável e eterno. Perturba e mesmo dói a sensação de uma obra de Kafka sobreviver, pois nela há a angústia de quem não pretende comunicar. O Odradek é esse ouriço que é esfera e ao mesmo tempo espiral; é um sobrenome que não nomeia, que não revela o saber além da própria escritura. Assaltam-se os ericados intermeios da linguagem em que o sujeito não se deixa nomear.

Sans sujet: il y a peut-être du poème et qui *se laisse*, mais je n'en écris jamais. Un poème je ne le signe jamais. L'autre signe. *je n'est* qu'à la venue de ce désir: apprendre par coeur. (DERRIDA, 1992, pp. 307-308, *grifos do autor*)¹¹²

No texto-limite, tudo é deixar-se em termos de um signo que não se assinala jamais. Não há sujeito, pois o poema não se deixa *assignar*, o poema é puro ericar histrionado em que o sujeito deve perder sua posição e designação em prol de uma dinâmica da própria linguagem – o fechar em torno de si mesmo. A literatura de certo ponto de vista derridiano seria essa

¹¹¹ “Nenhuma nênia inócua urlará minha boca / Se vórtice tão branco ao rés do chão não muda / Todo lugar no honor de uma paisagem oca. // Minha fome que aqui fruto nenhum exalta, / Encontra igual sabor em sua douta falta.” (trad. Augusto de Campos, 2006, p. 57)

¹¹² “Sem sujeito: há talvez do poema e que *se deixa*, mas não o escrevo jamais. Um poema, eu não o *assigno* jamais. O outro *assigna*. O *eu* é somente na chegada desse sujeito: aprender de cor.” (tradução minha)

constatação de rastros que se inscrevem – em sulcos, estriados – por vias da própria letra (postada ou não) e de seu caráter escritural. A escritura em si é réplica de outro que quer assinar – assinalar, assignar – o poema, pois a palavra poética exige certo nascimento.

É preciso, antes, entrever que a palavra literária é aquela que acaba de nascer. O presente moldado da escrita em que se ausenta a voz, o signo, faz emergir necessárias horas entre a treva – da letra impressa sobre o papel branco – e o silêncio, sibilante, das faces – disfarçadas – da linguagem imaginativa.

A literatura se faz sobretudo no momento em que se pode parar o dia, pois o texto, em estado poético, faz-se gravar no espaço e no tempo condicionado do salto súbito. O sujeito que a fabrica – lendo-a ou escrevendo-a – é antes aquele que optou pela ausência farta da imaginação: o mundo real é mimetizado em busca de uma língua pura (*reine Sprache*) que revela o ser primeiro, a língua nominal de Adão. A literatura, assim, é recusa. Uma re-invenção do passado e do presente, uma re-visão do homem em sua transitoriedade.

O extremado século XX doou esta visão do homem temporal em duas figuras centrais: Freud e Heidegger. O sujeito moderno é cindido pela certeza do ‘para-morte’. A literatura torna-se, para concordar com Foucault, um “murmúrio sem fim”. Ruidosamente, o texto segue se perfazendo em uma plurivocidade de “harmônicos”, que busca pôr um novo véu sobre a fala do homem mecanizado, pragmático, rotineiro. O texto traz o estranho mais próximo, faz estranhar-se com o aquilo familiar, ou ainda, numa palavra freudiana, *Unheimliche*. Os sons das palavras – mudas por estarem fixadas como texto – desvelam a carência do ser, justo naquele ponto que falha a linguagem. Stefan George assim compreendeu, sensitivamente.

O texto literário – como mensagem verbal artística – compõe-se de uma simetria entre expressão e conteúdo. A chamada *queda* do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático da linguagem reflete os mecanismos de significação literária. A produção de multissignificação só é possível na medida em que se altera a grade sintática (a partir dos mecanismos de deslocamento de significantes) ao mesmo tempo em que a semântica (pelos processos de condensação significativa). Estes processos de alteração são geradores de linguagem nova (novidade estética). A literatura deve ser capaz de fornecer informação sem comunicação; informação por sensação da forma. Peirce: “O poeta faz linguagem para generalizar e regenerar sentimentos”.

A experiência literária é aquela que a *morte* pode marcar, inscrever. A certeza temporal das possibilidades hermenêuticas é confronto oximoresco com a imortalidade, com a atemporalidade do texto. A experiência literária então é uma questão do tempo produzindo diferenças; conduzindo o aspecto póstumo da escritura através do tempo (entendido enquanto mortalidade) e do espaço (percebido como distância ou intervalo da letra e da leitura).

A metáfora desse espaçamento temporal é evidentemente aquela que pode pretender a visão do livro como objeto da memória: Dante Alighieri escreve, em *Vita nova*, “Naquela parte do livro da minha memória na qual pouco se poderia ler, acha-se uma rubrica (...)”. O livro memorável intenta ao homem a reflexão do aspecto primevo, do conluio inicial entre caos e cosmos. Mallarmé o tentou – a partir dos mistérios das letras e da música – chamando-o ‘O Livro’, no qual todas as leituras fossem feitas, eternamente (em que há inclusive cálculos, diagramas, poucas palavras, abreviações, indicações de tom de voz, preço, vida média do francês finissecular). Os rastros de memória dirigindo (ou ‘digerindo’) a realidade da imagem da presença, eis um princípio basilar da linguagem literária.

A transparência ambígua do texto literário é antes uma pulsão para a morte, sublevação da imago. Basta à linguagem seu perpassar de passos, muito além da vileza de vida, a literatura encarna o exílio. O poeta faz do texto o algo translúcido, aquilo que falta ao cotidiano esmagado. O poema é, acima de tudo, um acontecimento trevoso em perigo. O relampejar deste perigo – que para Benjamin é a reminiscência histórica – é, poeticamente, a metamorfose da linguagem para encarar – mascaradamente – o abismo, além da fonte morosa da tradição. Abismado, o signo se pergunta o porquê das coisas: por que os frisos?

A escritura atira o homem no des-fundado, no abismo (averno tenso) em que Orfeu perde Eurídice. Esta, mero traço invisível do retrato estipulado pelas letras (e cordas) do poeta inicial. Esta ruína – a perda – é o extremo da experimentação, ponto impossível, em que além-túmulo, a morte ainda não sentida, é realizada. Orfeu não consegue olhar o ponto nebuloso da finitude, pois o mesmo é origem concreta e além das palavras. Cantar, pela lira, é tentativa desta origem, mas não apaga tudo, resta a beleza. Apartados, os amantes são a própria existência literária enquanto mito: eterno desdobrar-se de significantes em queda na qual a aparição do *existo* (latino) torna a ser um ‘elevar-se para fora de’. A experiência do fora da ausência é, no texto literário, presença.

d. ALÉM-SENTIDO: PROBLEMÁTICAS SINTAGMÁTICAS DA ‘ESCRITURA’

Há, com isso tudo, certa neutralização na escritura que conduz ao conceito barthesiano de *asémie*. Se se buscar aqui dar uma visão desse fenômeno é que o mesmo é parte integrante do processo de construção do meta-signo como resposta em dupla via – em duplo elo – das relações de significância.

Em “Une problématique du sens” (2002c, pp. 507-526), Barthes define a assemia (*asémie*) como um terceiro regime do sentido (os demais seriam a monossemita e a polissemia), considerando-o como uma ausência de sentido, uma dispensa do sentido (p. 514). A assemia, por

ser uma experiência limite da linguagem, deve ser compreendida como distância do material simbólico da linguagem. Na definição barthesiana: “*c’est une sorte de vide du sens ou plutôt le sens senti et lu comme vide*” (p. 514)¹¹³. É nesse vazio que a lógica do texto se dá a ler como anulação da compreensibilidade. A linguagem deveria ser compreendida por sua sintaxe e nunca por seu léxico.

À destruição da *lisibilité*, Barthes associa a experiência do Zen budista. Poderíamos lembrar do prefácio rosiano, “Aletria e hermenêutica”¹¹⁴, no qual o autor aproxima a significação literária ao *koan* oriental. A irreduzibilidade aporística do sentido permanece como uma experiência do vazio do significado. O apagamento sintagmático – fruto da negativa sintática (apostos e elipses) – apõe sua forma de deterioração da significação (metafórica) da anedota. Subvertendo a história como fato de concretude factual – algo que se aproximaria ao conceito benjaminiano de “agoridade” – de dados do passado, a “estória” se impõe como um paradoxo (no sentido que o atribui Zenão de Eléia) sem solução. Experimentar a aporia seria um exercício da assemia enquanto substituição de frases absolutamente lexicais por disseminações sintagmáticas.

Ao escavar a superfície da palavra, a significância produz outros efeitos interessantes ao desenvolvimento da problemática da escritura. Jacques Lacan procurou definir, já em 1957, o seu sentido de *signifiance*, em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. Traduzindo o *Traumdeutung* freudiano, Lacan possibilitou a experiência da significância pelo processo de “fiar” do significante. A construção de redes de significantes que possibilitaria compreender a significação, a partir do sonho, como um processo ininterrupto de substituições no nível do significante: a reinscrição dos mesmos constituiria assim a própria necessidade de significar. Nesse sentido, ainda não haveria significado, mas a potencialidade do mesmo em certo contexto significante. Há uma disjunção entre significado e significante – sempre representado por Lacan como a barra que inscreve –, notoriamente constituída a partir da operação de apagamento entre referencialidade do significado e arbitrariedade do significante. Aqui já não se está mais no campo da lingüística, mas talvez da *lingüisterie*, pois não há uma garantia, da parte do lingüista, de que o dito que esconde ou que “fica esquecido atrás” possa ser explicado lingüisticamente. Lacan, em “A Jakobson”, fez uma objeção – a única, segundo ele, que é possível ao pensamento jakobsoniano – acerca do “tudo o que é da linguagem dependeria da lingüística” (1985, p. 25). A noção neológica de *lingüisteria* tende a discutir a “besteira” da significação, na qual o inconsciente é visto como uma estrutura de linguagem. A fundação do sujeito e, por conseguinte, sua subversão freudiana seria posta, em termos de uma linguagem não do lingüista – ou não da poesia? (p. 25) – mas daquilo que “se esquece no que se diz”. Sendo

¹¹³ “é uma espécie de vazio do sentido ou talvez o sentido sentido e lido como vazio” (tradução minha)

¹¹⁴ Cf. João Guimarães Rosa, *Tutaméia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

assim, a lingüística se aproxima da discussão do meta-signo justamente onde esse não esquece, não apaga a barra – que poderia ser interpretada como efeito de letra – entre o significante e o significado: a lingüística estaria mais próxima, com isso, de uma destruição do signo por considerar a assemia como o detrás do dito. A insustentabilidade da lingüística, que não se faça por um uso metafórico, seria uma premissa para compreender o *ça* (não-designativo) que evita produzir sentido (como pode ser observado em “Contre les linguistes”, no *Séminaire, livre XVIII: D’un discours qui ne serait pas du semblant*, de 1971, mas publicado em 2006). A lingüística seria uma recusa ao significado imposto como verdade, do significado sobre o significante (da fala sobre a escrita!).

A razão do inconsciente, diga-se, fia-se, ou ainda confia-se, pagando a fiança. Em termos lacanianos, o processo de construção de sentido, no inconsciente, se dá por este eterno “traço” que re-marca a falta e re-inscreve a memória no universo da dívida pulsional. O jogo sótico apresentado por Lacan em *signifiance* permite abranger toda uma rede de significantes que, paronomasticamente¹¹⁵, se compõem na tentativa – quase joyceana – de interpretar a interpretação-sonho freudiana, ou como melhor definiu o próprio psicanalista, *la signifiance du rêve*. Ainda se poderia propor a decomposição da palavra laciana em termos de um “noivado do signo” (*fiancé du signe*). Este casamento entre significante e significado é constituído pela barra que forma o sujeito (interpretante semiótico?), sendo assim, o sonho casa as instâncias sóticas em termos sempre de uma construção do processo mesmo da significação. Em outro sentido, a significação, no sonho, se delineia como uma ‘busca’ entre a hermenêutica e a semiose, entre aquilo que está sendo dito e aquilo se pode dizer, ou ainda, entre a compreensão e a referência. Este casamento necessariamente reflete uma alternativa meta-onírica, pois a partir de si mesmo se pode conduzir aquilo que se está querendo dizer e ao mesmo tempo ‘esconder’. Dizer é, nesse sentido, dar a compreender e apagar referências, ou seja, significar para alguém e, ao mesmo tempo, sinalar algo. Dar significado à estrutura lingüística do rébus onírico é a tarefa da significância que promove, pela ultrapassagem do significado pelo significante, o processo de significação, ou seja, a necessidade íntima de não-significar para – a partir da falta – produzir-se em significado. Dito de outro modo, a referência do significado é esvaziada pela significância que propuliona a operação do significante, entendido como um além-sentido.

Sustentar esse paradoxo é a alternativa da significância entendida como um duplo processo de manutenção da falta – inscrita, tracejada na memória – e de compreensibilidade por parte do sujeito e de seu objeto. Como discutido anteriormente, o objeto não ultrapassa o sujeito,

¹¹⁵ Claro que o jogo de paronomásia referido é feito em termos das possibilidades oferecidas pela língua portuguesa, uma vez que os correspondentes franceses de fiar e fiança são, respectivamente, *filer* e *caution*, não funcionando, por isso, naquela língua. Já o jogo com o “noivado”, que se seguirá adiante é completamente possível em francês, uma vez que existe na língua o verbo *fiancer*.

ou mesmo o apaga, mas antes é parte integrante de seu nível significante. Somente a partir da interpretação ou interpenetração entre interpretante e objeto se poderia vislumbrar uma busca pelo sentido a partir da quebra da totalidade da existência. A impossibilidade de apreender a totalidade do mundo é refletida em termos literários justamente na perda de elementos significantes. A negatividade da linguagem poética – ou melhor dizendo, da linguagem meta-sígnica – pode ser compreendida como uma perda do sentido, mesmo em termos do eixo sintagmático, hipotático das frases e assim em seus usos hipertáticos, paratáticos e mesmo antitáticos¹¹⁶.

O objeto, nesse caso a frase, pode ser reduzido em termos de monema, tornando essa unidade funcional por si só (hipertaxe ou superordenação); pode perder a hierarquia na constituição subordinativa e assim os estratos gramaticais poderiam combinar-se em um mesmo nível funcional (parataxe ou coordenação) ou mesmo pode ser substituída em termos de meros referentes, por retomada (antitaxe ou substituição). A produção negativa das formas literárias do meta-signo é como que convergências do processo metonímico de justaposição de imagens ou de cláusulas produtoras de relações metafóricas. A condensação, nesse sentido, é gerada pelo deslocamento sintagmático em termos de estratos de estruturação gramatical: o objeto deslocado pertence ao campo do significante que se compromete (se casa) com o tecido ‘fiado’ do signo, constituindo-se assim o processo de não-significado como fonte da significância. O signo, como elemento necessariamente representante (ou seja, como elemento referencial), é substituído por sua relação de jogo consigo mesmo. A meta-referência é, neste sentido, um olhar significante ao deslizamento ou à disseminação dos signos em negatividade.

A significância, compreendida sobretudo pela inversão lacaniana da supremacia do significado, tende a compor uma estrutura sincrônica do material da linguagem frente à mera historicidade da noção conceitual. A materialidade sígnica confirma que toda e qualquer tentativa de significar ou semantizar algo depende de um processo histórico (ou ainda de consciência histórica), e por isso não constitui a base fundamental da construção do meta-signo. O ponto de vista paradigmático do mesmo não se constrói, nesse sentido, pela escolha (seleção) prévia do autor ou texto, mas por um desdobramento sintagmático (combinatório, portanto) dos apagamentos trópicos. A significância deve fazer ler o sujeito da enunciação, que se diz, claramente, a partir da *alternação*. Neste sentido o significante se inscreve como relação a outro significante, ou seja, a necessária resposta – réplica – é o estatuto da negatividade sígnica. Ora,

¹¹⁶ Estas classificações são retomadas por Evanildo Bechara em sua *Moderna Gramática Portuguesa*, nas páginas 44 a 50, a partir das constatações de Coseriu. As chamadas “propriedades dos estratos de estruturação gramatical” são de suma importância para a compreensão dos movimentos posicionais dentro da grade sintagmática. Para o meta-signo, essa é uma realidade que necessariamente produz a falta, ou ainda o processo de não-significação. A ausência de termos – que se dá hiper, para e antitaticamente – compõe-se de mecanismos “desviantes” do universo puramente comunicacional e eleva a informação estética a um estado (ou melhor, estrato) de forma pura (conforme será demonstrado pela noção de formação por posição na frase).

dizer a negação é a inscrição da lei simbólica, mas, em termos meta-sígnicos o mesmo só se pode produzir por seu estatuto hiante. A constituição do buraco/da fenda na significância se revela na contradição imagética e nos abismos sintagmáticos, ou seja, na superordenação, na coordenação e na substituição dos deslocamentos e na condensação de imagens que são capazes apenas de dizerem a si mesmas. Neste sentido, o conceito de escritura que em geral conduz o conceito contemporâneo de literatura pode desenvolver-se como falta. Uma falta que direciona seu foco à linguagem (des)fundada por elipse ou atomização significativa. Se o significante é necessariamente retroativo e alternante, ou seja, necessita do outro para representar; o meta-signo fará com que esses significantes sejam mantidos em estado de hiância para que em um ‘só depois’, em um outro tempo, a significação se dê a ler.

Vejamos bem essa relação produzida pelo meta-signo, entendido sempre por sua alternativa de negação e mesmo de destruição do conceito de signo, como uma tentativa de apagamento do significado dentro da concepção saussuriana de signo lingüístico. Neste sentido, o significado do meta-signo é sempre um não-significado que só se constrói pela réplica – outro texto, ou textura – significante. O processo sígnico da iteração semiótica revela esse local do mais-além do escrito que reconhece a negatividade do significado como uma resposta ao significante ainda dependente do sujeito do outro. O processo de significância, em termos de meta-signo, tende a um apagamento da referência e da representação para produzir, em sua quebra iterativa de fundamento, uma função totalmente interpretante.¹¹⁷ Sendo assim, o interpretante assume, para si e em si mesmo, as relações de ausência propostas pela meta-significação. Poder-se-ia dizer que a negatividade do *per se* meta-sígnico se constrói pela noção fraturada – ou de fenda – existente entre a réplica significante, ou seja, o paragrama perceptivo (a infinidade potencial dos mecanismos de junção analógica) e o processo de assemia que conduz à própria realidade sígnica do interpretante em permanecer negando quaisquer ‘semias’ que porventura possam surgir. O interpretante se iguala ao estatuto de letra barrante ou grama (derridianamente) de todo processo de escritura por sua necessária *otredad*, em que a metamorfose em outro se dá pelo fato de se reviver a imagem (poética). A réplica de si mesmo, como propõe o meta-signo, nada mais é que a reiteração dessa (re)vivência de outridade que se dá no contínuo do texto-limite como explicitação do processo de significação – que se manifesta sempre em absorção e transformação do outro do texto.

¹¹⁷ Em termos peircianos teríamos a terceiridade compreendida como primeiridade, ou seja, um argumento concreto é comprometido pelo caos das qualidades primárias. A necessidade do ícone em converter-se em um processo analógico constitui um hipoícone com características analógicas. Talvez se pudesse supor que a negatividade fundamental – o signo compreendido como ele-mesmo (a própria primeiridade peirciana) – seja uma alternativa para descrever o funcionamento sintático, semântico e mesmo pragmática da substituição, no processo de iteração sígnica, do signo por seu interpretante. Nesse caso, o objeto sígnico reiterado seria já uma réplica que em termos essencialmente mallarmaicos seria o *réploiement* (as dobraduras) textuais executadas como estruturas de negação representativa; e em termos joycianos seria a atomização e expansão de significantes *ad absurdum* do próprio processo significante.

Dentro da teoria lacaniana do significante e da letra tem-se um universo bastante profícuo para debates e ‘perturbações’ do sentido. A noção inicial de Lacan conduz à reflexão da cadeia de significante em que o sentido insiste em se inscrever no sujeito (do outro). Nesse sentido o significante postula um efeito retroativo em que a significação não se dá senão no conjunto da frase como um todo. A essa articulação, Lacan diferencia a ordem da letra que, a partir do seminário XVIII, se aproxima do real. Os ajuntamentos – que são as letras – não são designações, mas uma sintaxe fixa. Em termos de significância, essas noções podem ser explicitadas por seu estatuto de polissemia (para o significante), construído na relação de significação no sujeito; e de polifonia (para a letra), transmitida e demonstrada por deslocamentos e permutações. A noção que se pode apreender da escritura, meta-significamente, seria aquela da “rasura de todo rastro que esteja antes” ou ainda da proximidade que Lacan estabelece entre a letra e a “escrissão” da negação. Do reconhecimento como signo, ao processo de diferenciação se teria ainda a noção abrangente de significante, mas já em um terceiro tempo, aquele que escapa ao sentido, ter-se-ia o retorno que apaga os traços (*o pas de trace*).

O deslocamento trópico é, nesse sentido, a inscrição de um processo que é a própria escritura. O significante é destituído de sua relação direta com o signo totalizante (ou seja, de sua relação direta com o significado) e toma para si o problema da representabilidade. Dito de outro modo, o significante passa à letra dentro de um processo de não-significação. O meta-signo faz reconhecer, pelo recurso ao silêncio e ao apagamento, o sentido deturpado negativamente seja pela nulidade do sujeito da enunciação (caso mallarmaico), seja pela proliferação no outro (caso joyciano). A notação meta-sígnica é, assim, um reconhecer-se como realidade material à margem (como “terra do litoral”), em que a escrissão da letra se dá em seu processo de *différance* – que revela, é claro, todo um universo de ausência naquelas presenças metafísicas – conduz a meta-referência a um retorno (tal qual o significante lacaniano sofre) de novo apagamento do rastro com a intenção de manutenção de um rastro já descartado, distanciando, invertido (*écart*).

Em termos fanopáicos, poder-se-ia dizer que o meta-signo segue o universo das rasuras de palavras¹¹⁸. O veio nulificante das imagens produz-se nas figuras que conduzem a eficácia lingüística, chamada por Greimas (1974) de polissemia, a um desmembramento assêmico em que o saber – sempre transmitido pela enunciação (que para o semiólogo francês está muito além da fabricação subjetiva de mensagens) – é nulificado por uma convergência da imagem sobre si mesma.

Octavio Paz, em seu ensaio sobre a imagem, esclarece alguns pontos que valem ser lembrados e debatidos nesse contexto de superação da noção de escrito.

¹¹⁸ O que pode se confirmar apenas pela noção de trabalho inconcluso das obras aqui analisadas. Os rascunhos mallarmaicos e o *work in progress* joyciano são possibilidades qualitativas, mas também são os universos singulares de (contra)representação.

O homem fica só, encerrado em sua linguagem. E na verdade fica também sem linguagem, pois as palavras que emite são puros sons que já não significam nada. Com a imagem sucede o contrário. Longe de aumentar a distância entre a palavra e a coisa se reduz ou desaparece por completo: o nome e o nomeado são a mesma coisa. O sentido – na medida em que é nexa ou ponte – também desaparece: já não há nada que apreender, nada que assimilar. Mas não se produz o sem-sentido ou o contra-sentido e sim algo que é indizível e inexplicável, exceto por si mesmo. Outra vez: o sentido da imagem é a própria imagem. A linguagem ultrapassa o círculo de significados relativos, o isto e o aquilo, e diz o indizível (...). A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes o consegue – recriá-la. (PAZ, 1996, pp. 49-50)

A imagem, para o poeta, é esse local da reconciliação entre nome e coisa. Claramente compreendida não enquanto conforto representativo apaziguador, mas antes como manutenção de uma angústia: aquela de se voltar sobre o dizer e tentar, de alguma forma, conciliar os sentidos que pareciam contraditórios ou indizíveis. Octavio Paz logicamente não se refere a uma apreensão da representação como uma realidade a ser compreendida fora do poema, antes faz uso das imagens como elementos que deslocam o sentido, o perdem e somente aí passam a se resignificar (encerrando-se na própria linguagem). Não se busca, com o poema, uma tentativa identificatória, mas antes uma “comunhão poética” em que a representação, e com isso o homem, fica fora de si; desentranhado da realidade que o cerca: o universo simbólico faz essa comunhão. A experiência silenciosa que nos rodeia é preenchida pelo poema em que os contrários são uma mesma coisa, apreender o que se esqueceu em termos de imagem é atirar-se na linguagem; e a distância entre nexa e coisa é importantíssima no processo de pluralidade simbólica e de apagamento real.

A tensão da imagem poética corrompe a noção ordinária de linguagem justamente naquilo que o meta-signo exige para si: em uma experiência da conversão rítmica¹¹⁹ e de uma auto-reflexão imagética. O que para Octavio Paz é meramente uma imagem, se pode constatar como aquela nulidade anunciada por Greimas. Como apagamento, a imagem da morte (exaustivamente trabalhada por Mallarmé em *Pour un tombeau d'Anatole*) é exemplo (e símbolo) de como o meta-signo pode se bastar em uma negatividade. O homem que se encerra na linguagem permite ser apenas um ser de linguagem, ou seja, a morte pode ser vivenciada lingüisticamente: ultrapassando (ou transpondo-se) os limites de significação por uma reiteração do mesmo significante replicado. A apresentação meta-sígnica é antes uma contra-apresentação, uma vez que não representa e não desencadeia uma série de imagens, ou seja, pelo ritmo, o meta-signo

¹¹⁹ O problema meta-sígnico se identifica com a crise do verso e com a crítica do ritmo sempre compreendidos como elementos construtivos da textura meta-referenciada, ou seja, é o ritmo o primeiro (ou a arquia) elemento que se volta sobre si mesmo em uma espécie de serialidade que responde aos paragramas grafêmicos da nulidade sígnica representada por essa estruturalidade que denominamos meta-signo. A conversão rítmica é antes de tudo um ponto de união e também tensão entre os autores propostos, pois os mesmos têm, nitidamente, uma preocupação com a ‘música’ a ser ouvida, mas parece não ter a mesma preocupação quanto ao sentido a ser desenvolvido por seus leitores.

justapõe e superordena as possibilidades metafóricas, eliminando a inscrição – ou se se quer, escriturando iterativamente o fundamento.¹²⁰

e. DOIS DISTÚRBIOS (DE)NEGATIVOS NA SIGNIFICAÇÃO

No solilóquio de Macbeth há uma frase que precisa ser retomada aqui: *There would have been a time for such a word*. Essa uma única palavra que o tempo carcome é justamente a penetração na realidade que a poesia é capaz de não-significar. A incompreensão, tida como normal em um contexto de morte, é um apoio experiencial em que o poema se faz, ou seja, se há um momento em que a imagem pode ser revivida como percepção imediata de si mesma, esse ponto se dá pela nomeação. A imagem poética seria uma forma de negação dessa ‘realidade’ representável, pois as palavras que poderiam existir se esvaem em mobilidade e inter-relação. Quaisquer imagens que se conduzam em termos de uma realidade identificatória são antes uma supressão da realidade como que revivida pela linguagem: dizer a si mesmo, em termos escriturais é, assim, compreender o indizível da linguagem (como bem explica Octavio Paz) a partir da nomeação (ato originariamente poético). O tempo, no sentido que pode ser tomado no solilóquio de Macbeth, é na realidade uma assunção do si mesmo, uma antecipação do esvaziamento de sentido que conduz à nulidade e ao inexplicável. Sendo o ‘ser da linguagem’ um nomear, a relação significante deve ser compreendida sempre como um universo de negação ou de ainda desfazimento, pois somente a partir da relação significante (portanto, não semântica) é que a imagem consegue manter a pluralidade de sentidos. Realmente, como diz Octavio Paz, a partir da imagem a “pluralidade não desaparece”, mas o processo de assemia (descrito por Barthes) se executa como retorno (*nóstos*, sempre compreendido como apagamento) às palavras em estado não reconciliado.

Neste sentido, talvez se pudesse compreender o meta-signo como a união de dois distúrbios imaginários criados por Enrique Vila-Matas. O primeiro deles seria a SÍNDROME DE BARTLEBY¹²¹. O autor catalão constrói, a partir da figura imemorial do escrivão de Melville, uma lista ou espécie de diário íntimo (nada em termos de tipologia textual é certo para Vila-Matas) em que se comenta a Literatura do Não. Assim, o narrador começa divulgando comentários acerca de autores que, por quaisquer motivos, tenham parado de escrever e se juntado à escritura daquele

¹²⁰ Se pudermos sempre compreender esse processo como uma nulificação do sentido primário em favor daquele terceiro peirciano, poderemos entender todo o processo metafórico como aquele que favorece, em termos de uma normatização pragmática, o hipoicone. O interpretante é marca da ‘escrção’, da inscrição e exige sua escritura, ou seja, os signos que são replicados sofrem um processo de negativização que passa pela terceiridade. Estar além do princípio do escrito seria estar além da referencialidade, além mesmo o processo do interpretante, mais próximo da noção de real.

¹²¹ Desenvolvido no romance-ensaio *Bartleby e companhia*, de Enrique Vila-Matas. As citações e comentários que serão tecidos aqui seguem a tradução brasileira conforme consta na bibliografia.

“texto invisível” em que a negação do mundo se faz presença. A constatação não é outra: a literatura é vista como uma impossibilidade, não há leitura que faça reacender-ser ou mesmo se mantenha ao nível da representação social e filosófica. A atração pelo nada leva o narrador do romance a um rastreamento da escritura do por vir, dos labirintos do Não. Assim é definido o trabalho:

(...) tema labiríntico que carece de centro, pois há tantos escritores como formas de abandonar a literatura, e não existe uma unidade de conjunto, e também não é tão simples deparar-se com uma frase que pudesse criar a miragem de que cheguei ao fundo da verdade que se esconde atrás do mal endêmico, da pulsão negativa que paralisa as melhores mentes. Só sei que para expressar esse drama navego muito bem no fragmentário e na descoberta casual ou na lembrança repentina de livros, vidas, textos ou simplesmente frases soltas que vão ampliando as dimensões do labirinto sem centro. (VILA-MATAS, 2004, p. 156)

A noção de labirinto pode conduzir a leitura ao artifício de “miragem”, uma vez que nesse tipo de construção a noção de centro é fundamental. As “formas de abandonar” a literatura não se constituem como conjuntos, logo não poderiam estar presos ao mesmo labirinto – sujeito ao mesmo Minotauro – pois necessitariam estar soltas (como as frases soltas) e sentirem-se presas ao labirinto. Essa seria uma imagem demasiadamente borgiana para que se pudesse sustentar sem uma noção aporística. Sendo assim, prefiro delimitar o trabalho dessa síndrome Bartleby como aquela em que a descentralidade do signo se resolve na frase do personagem melvilliano: *I would prefer not to* (“Acho melhor não”). A constatação da negatividade é antes de tudo um distúrbio da linguagem frente a si mesma: é uma fuga ao essencial, uma desestabilização do efeito de realidade. A queda abissal das imagens sobre si mesmas, ou a impossibilidade em (re)marcar a literatura como uma forma final e totalizante que apreenda a completude da existência humana é lançar-se no abismo da letra. A pulsão negativa referida aproxima o fragmentário à pulsão de morte freudiana em que os limites diferenciais se perdem em uma tentativa reiterativa (compulsão à repetição) a perseguir o todo em uma empresa de recuperar/remarcar o estado originário. A tensão gerada por esse influxo de estímulos tende a conservar a vida pelo paradoxo do “desejar a morte”; a pulsão negativa da escritura tenderia também a um retorno sobre o ato de escrever, sobre a enunciação reiterada como elemento fantasmal. O universo destrutivo do meta-signo, sempre compreendido como uma negação ou nulificação do *representâmen*, atira as imagens mallarmaicas e joyceanas em um abismo de representação no qual tudo é (a)fundado (*Ab-Grund*) em cadeias de significantes que não se concluem. A arte da negativa seria convergir-se a uma impossibilidade essencial da escritura, que é aquela de definir-se como totalidade. O eclipse de si mesmo – é o que o principal interlocutor do narrador, M. Derain, o recomenda. A falta de centro que converge a pulsão negativa é, antes de qualquer coisa, uma tentativa desesperada de compreender a estrutura fragmentar da negação. A ironia de Vila-Matas reflete, certamente, a mitificação da estrutura paradigmática proposta pela literatura moderna sobre o

tema da nulificação, mas se se toma a noção meta-irônica de Octavio Paz essa estrutura paradigmática pode passar a ser compreendida como advinda de um problema inicialmente sintagmático – de elipses, paronomásias e hipérbatos – em que a construção da frase só se faz mediante a investida da negação. Talvez o histórico do meta-signo seja a história do fracasso lingüístico – e por isso subjetivo também – em que necessariamente a linguagem deixa de comunicar, mas não em prol de uma apresentação totalizante da imagem, mas apenas deixa de fornecer a “consagração” ou a “comunhão” epifânica preterida. Na síndrome de Bartleby, o mito da escrita é já consumido pela própria essência da escritura que é a de não ser estável ou mesmo de ser inessencial. A escritura já nasceria (talvez em outro trabalho isso possa ser comprovado analiticamente) com o seu problema meta-sígnico de quebra e de negação da representação que advenha desse processo temeroso da escrita. A pronúncia do Não bartlebyniano e a renúncia à escrita são a base da compreensão do silêncio proposto pelo meta-signo, pois o mesmo só se converte em processo de significação (significância) pelo elemento de desconstrução que possa embutir na cultura literária. Vila-Matas ainda escreve: “A negação, a renúncia, o mutismo são lacunas das formas extremas sob as quais se apresentou o mal-estar da cultura” (2004, p. 99); e é nesse mutismo que se podem estabelecer as referências retóricas do meta-signo: os intercâmbios de silêncio.

O segundo distúrbio imaginado por Vila-Matas (2005) seria o MAL DE MONTANO. Nesse caso uma doença seriíssima que a literatura acomete, ou seja, estar doente de literatura. O próprio texto literário seria, por sua presença obsessiva, a fonte da patologia que assume todas as experiências extra-literárias como se as mesmas fossem imaginárias ou ainda ideativas pela linguagem. Não somente o personagem é atingido pelo mal, mas a própria literatura sofre, tendendo a desaparecer nela mesma. O romance conduz à idéia de morte da literatura pelo processo de negativização dos paradigmas “clássicos” do texto literário, ou seja, sofrer do mal de Montano seria comprometer-se meta-literariamente consigo mesma. Em termos de enredo, não apenas se faz a relação entre obra e discussão sobre a morte da literatura, mas o próprio romance é uma moldura para outro romance escrito no interior com o nome de *O mal de Montano*. A estrutura da *mise-en-abyme* aqui realmente tenta – se usarmos uma tradução literal – atirar o leitor no abismo das significações, levá-lo à fragmentação e ao desaparecimento do fio dramático-narrativo traçado pela obra. O personagem chega mesmo a afirmar que se converteu na negação de tudo em uma tentativa de se auto-apagar, a alternativa é escrever sobre o mal:

Desejo livrar-me do mal de Montano, mas queiram os deuses e Kafka que não consiga. Quero livrar-me do mal e por isso escrevo obsessivamente sobre ele. Agora, eu sei que, se conseguisse, não poderia comentar que o consegui, não poderia escrevê-lo porque, se o fizesse, isso demonstraria – ao precisar, direta ou indiretamente, nomear o mal para afirmá-lo esquecido – que ainda continuava pensando de alguma forma nele, algo que obviamente seria tão terrível como o próprio mal e acabaria dando-me a impressão de que minha marcha para a morte e minha marcha

até a palavra se faziam com um mesmo passo. (...) Isso comprova a suspeita de que estas páginas poderiam chegar ao infinito, algo que não sei se é desejável, como tampouco o é que tenham um final. Sendo assim, e vivendo tanto no temor do movimento infinito quanto no medo da morte deste diário, alguém nesta noite de primavera se acalma e até se alegra, ao ver que, embora escrevendo obsessivamente sobre ele, continua tendo, por sorte, o mal de Montano. (VILA-MATAS, 2005, pp. 164-165)

A essa conversão sobre o próprio mal, o narrador tende a se apagar – a se atirar na morte que é o signo. A finitude do escritor versus a infinitude da escrita é aqui propostas que conduzem o mal de Montano. Prender-se nessa rede de significantes é conduzir a escritura como cena da morte, preceder os traços de uma morte que chegará com o fim do romance (o desaparecimento na neve). É nítida a relação estabelecida na obra entre a marcha para como sendo também uma marcha das palavras, ou seja, quanto mais o narrador-personagem tenda inscrever-se como ‘aliviado’ de seu mal, mas se vê preso a ele, enquanto comprometimento necessário à morte: é inescapável o desaparecimento. Ora, essa é a precisa imagem do meta-signo: o temor infinito da escritura (infinita) do *Livre* impossível entropicamente quanto também à possibilidade necessária da morte que alcança os limites da página (do diário) entendido como marca temporal do sujeito *scriptor* e interpretante. A enunciação meta-sígnica, que se aproveita do estatuto escritural dos textos-limite, se esvai nessa reescritura (obsessiva) que não apaga o real do corpo do texto. Basta, com isso, que a função da escrita seja necessariamente algo que contradiga o ideal-representativo em que as imagens se conduzem rumo a uma intelecção (consciente); para que a escritura seja substituída pela noção de meta-signo.

Em termos textuais, o que temos aí é, em realidade, um não-texto que procura ‘fundar-se’ pelo afundamento de seus processos sígnicos, ou seja, o texto atingido pelos distúrbios vilamatianos são antes uma tentativa de recuperar o indizível (órfico, como dizia Mallarmé) que se manifesta pelos silêncios daquilo que não está dito. Do ponto de vista comunicativo, o texto meta-sígnico não oferece nenhuma vantagem ao seu leitor, pois o mesmo o dispensa pela função interpretante. Nesse sentido, o interpretante deve tentar perceber as relações construídas pela negatividade discursiva: a preferência pela temática semioticamente negativa, bem como a combinação ininterrupta de elementos que são ‘retirados’, ‘vetados’ da frase (o que poderia ser descrito em termos elípticos). Quando Bartleby diz “*I would prefer not to*” está revelando – de um ponto de partida paradigmático¹²² – esse universo da negativa freudiana.

¹²² Chamo de paradigmática a construção diegética, não em seu nível de estruturação sintagmática – quais sejam, alternância de frases, disposição das instâncias narrativas, controle do motivo e da imagem – sendo assim, a frase de Bartleby reflete, do ponto de vista do conteúdo manifesto, a estrutura de apagamentos sintagmáticos propostos pela obra de Melville. No caso do meta-signo, a alternância paradigmática nem sempre é “manifesta”, pois participa da latência construtiva que se contrói sintagmaticamente, no nível significante.

Em 1925, Freud escreve o artigo *Die Verneinung*.¹²³ A atitude defensiva da negação, entendida como um modo de repelir uma idéia que surja na mente de um sujeito, é para Freud (2007) uma forma de afirmar o conteúdo. É nesse aspecto que precisamos compreender a negativa, apagando a partícula de negação e captando o dizer do dito. A permissão dada à consciência de um traço recalcado é explicitada em termos da marca do “não”. O negado deve ser assim compreendido como uma forma de conhecer (intelectualmente) o conteúdo recalcado que permaneceu intocado pela negativa. Freud, ao comentar acerca da “liberação” das restrições, diz:

A função de emitir juízos se refere basicamente a duas questões: decidir se uma coisa [*Ding*] possui ou não uma certa característica e confirmar ou refutar se a representação [*Vorstellung*] psíquica dessa coisa tem existência real. (FREUD, 2007, p.148)

Sendo assim, a decisão acerca da coisa e a confirmação acerca de sua representação seriam dois passos do inconsciente dar-se a conhecer. A existência de algo passa à realidade nessa dupla atitude que pode ser compreendida basicamente como ação de “negar”. Tudo o que é sentido como estranho ao Eu é, de certa forma, expelido por ser percebido como algo que produz o mal. A representação de algo deve ser perpassado pela intelectualidade da negação, para aí adquirir a “senha” da consciência. A presença do recalque, representada pelo não, confere à coisa um aspecto de realidade marcada que conota seu conteúdo pela inscrição denegativa.

Freud ainda aproxima a *Verneinung* como pertencente à pulsão de destruição em que a expulsão de determinados conteúdos são emitidos por omissão: não pensar em algo, em termos de enunciado, é já pensar e fazer dele um conteúdo analisável. A (de)negação¹²⁴ seria uma forma de negar a negação, pois essa deve ser conduzida como uma recusa à afirmação enunciada. Na (de)negação o que se faz é afirmar, negando. A atitude denegativa é, em uma possível análise (semiótica), uma objeção ao interpretante. O texto (da negativa) pode negar-se à interpretação como meio de reagir às palavras de um outro significante, da própria enunciação.

Ler no texto mallarmaico essa possibilidade de negativa é tentar o “demônio analógico” que é sua sintaxe. A leitura interpretativa, que repropõe a metáfora, de um ponto de vista totalmente novo a partir de um deslocamento sintagmático, deve fazer “surgir” no apagamento as nuances que revelam o estado em que o significado se encontra. O texto mallarmaico será sempre uma resposta (de)negativa à literatura original/tradicional, pois seu “objetivo” é justamente ser padrão dessa literatura (conforme o percebe Michel Foucault). O sonho órfico da explicação da morte é ainda aquilo almejado por Mallarmé, nem que para isso ele precise destruir todos os significantes e torná-los letras (litorais) da noção. A construção do texto, assim, em seu caráter

¹²³ Cf. Sigmund Freud, “A negativa”. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume III: 1923-1940*. Coord. de Trad. Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2007, pp. 145-157.

¹²⁴ Opção tradutória proposta por Jean Lapancle e J.-B. Pontalis em seu verbete “(dé)negation”, do *Vocabulaire de la psychanalyse*. 5. ed. Paris: Quadrige/PUF, 2007, pp. 112-114.

absolutamente meta-sígnico, se dá em um triplo movimento de dobraduras disseminadas. Primeiramente, teríamos a forma gramatical do negar, sua escritura é feita a partir da constância de elementos negativos (*ne... pas, ne... plus, ne... rien, ne... que, aucun, rien, personne*). Esses elementos representam uma parcela significativa dos significantes escritos na página. A frase torna-se, assim, uma circunstância gramaticalmente faltosa que reverbera uma negação de toda e qualquer ação ou substância, verbo ou nome.

Em um segundo plano, teríamos que a escritura mallarmaica é a negação sintática do texto, utilizando-se dois recursos principais: (a) a elipse, em que os elementos estão dispostos em uma antitaxe sem referência anterior, ou seja, um termo que substitui algo anteriormente representado não encontra seu antecessor regente; e (b) o uso constante da frase apositiva; nesse sentido, Mallarmé consegue apagar a estrutura subordinativa pela destruição da pontuação hierárquica. Ora, a estrutura do aposto geralmente é estudada como pertencente à classe das subordinações (logo seu estrato de estruturação gramatical seria aquele da hipotaxe) por necessitar sempre da adjunção de termos, que em geral qualificam o antecedente. Mallarmé faz uso do aposto como uma dupla via de significância¹²⁵: o sentido tradicional, em que o segundo termo (ou oração) serve como explicação do anterior; e esse da negação, em que os termos, por uma drástica inversão sintática (que na retórica costuma-se nomear como hipérbato), estão em posições que não se permitem conhecer a direção da frase. Assim, o aposto é (ou torna-se) uma forma contrária à hipotaxe, constituindo-se por justaposições de sintagmas (parataxe) que se aglomeram não em torno de um período, mas em função da página em branco: é isso que referenciamos como quebra da pontuação hierárquica.

A terceira via dessa dobradura mallarmaica seria a negação do conteúdo. Mallarmé procura incessantemente trabalhar formalmente o conteúdo de duas formas: (a) a negação como tema e motivo¹²⁶, ou seja, os textos com elevada negatividade de sensações e emoções, ligados a certa melancolia da modernidade; e (b) a negação do sentido propriamente dito, ou seja, no texto mallarmaico nada é seguro em termos de significado e a disposição da sua sintaxe “significa” muito mais que seu *leitmotiv*. Sendo assim, o conteúdo participa daquela noção barthesiana de assemia e não se dá a conhecer que pela negativa. O que Mallarmé teria recalcado, ou melhor, o que o texto mallarmaico recalca? Essa talvez seja uma resposta a toda a tese proposta. O meta-signo, que aqui se problematiza, é a destruição do conceito de signo (como dependente da noção de *representâmen*) e sua substituição, pela negação, do processo escritural iniciado por Mallarmé enquanto crítico da linguagem em conformidade com a permanência na ironia de “ser de

¹²⁵ Isso ocorre em qualquer texto do poeta francês. Basta notar as estruturas tanto dos poemas quanto dos artigos-divagações para constatar o problema.

¹²⁶ Conseqüência da profusão de negativas gramaticais e de palavras negativas inscritas na página.

linguagem”. O sujeito no meta-signo é esse eterno apagar-se na réplica negativa do processo de enunciação. Ele não se define textualmente, mas no texto como pluralidade enunciativa (como propõe Barthes).

Tomando agora um “poema” final de Stéphane Mallarmé, poderíamos ver a prática dessa negativa. Trata-se de *Épouser la notion*, um esboço poemático que se insere no Primeiro Volume das *Oeuvres Complètes*. A estrutura do “poema” segue os mesmos padrões de *Le Livre* e de *Pour un tombeau d’Anatole*, ou seja, poemas materialmente auto-referentes que estão em processo ininterrupto de feitura e apagamento. A obra de Jean-Pierre Richard (1992) retrata o texto a partir de seu suporte (folhas soltas minúsculas de medida 6,5 cm por 10 cm) a seu nível de absoluta abstração.¹²⁷

Sendo assim, o texto seria formulado por sua forte instabilidade entre fábula (movimento textual da incerteza) e a própria noção de manuscrito (configuração da leitura do inacamento!). Com isso, teríamos uma ambigüidade que pertence ao eixo sintagmático em que se produz o problema semântico, ou seja, apenas nas associações rítmicas ou paragramática que se consegue suprir o sentido afastado pela negação do dito. De noção inicial de grito do “herói” lingüístico ao sacrifício ritualístico que faz existir a mulher-noção, o texto se compõe como um amontoado justaposto, aposto, de células anagramáticas que apagam o sentido lexical das linhas.

Primeiramente, pode-se trazer Jean-Pierre Richard com a noção de “debates de aporias” (1992, p. 9). Tudo em Mallarmé é ato de apor-se. Em termos de uma justaposição, a sintaxe de seus textos quase nunca é deflagrada como racionalmente se espera. O apor mallarmaico é sempre uma aporia. Sempre sem saída o texto se faz de apostos que nos prendem à cadeia metonímica em um acúmulo de significantes que não permitem a entrada em um campo metafórico que esteja longe da noção dicionarizada – sobretudo por Littré – ou da construção auto-referente e palimpsestual com o próprio texto. Se a aporia é um problema sem solução, um labirinto sem saída – em que a entrega ao Minotauro é inevitável¹²⁸ – o texto escritural somente pode oferecer a seu leitor esse dar-se ao desespero de nunca sair da angústia que é produzida na rede sintagmática. Assim, a negação mallarmaica é uma atitude desconstrutora – muito embora Sartre teime em dizer que não destrua nada, mas apenas afirme – em que a representação volta a ser puro objeto de palavra, e de palavra dizendo palavras. Ao tentar “esposar a noção”, o que temos é um poema que não alcança o nível das idéias, mas quer se manter no nível intermédio entre o desejo e as idéias (nas iridáceas – essa *khôra* desterritorializada).

¹²⁷ Na tradução de Julio Castañon Guimarães, *Brinde fúnebre e outros poemas*, temos um resgate das interpretações de Richard e também a apresentação dos problemas que esse “rascunho” propõe no que diz respeito à transposição criativa do texto.

¹²⁸ Talvez aqui precisemos, para não imaginar o autor em uma figura tão tenebrosa, pensar em um Minotauro como pintam Borges e Cortázar: um ser que, perdido de sua própria função, gosta de “brincar” com aqueles que ali aparecem (suas “vítimas”). Leia-se por isso “A casa de Astérion”, de Borges, e *Os reis*, de Cortázar.

f. DISSEMINANDO PARAGRAMAS

A estruturalidade das letras mallarmaicas deve ser compreendida dentro de um sentido paragramático em que o grafo (infinitude total do código, como o define Kristeva) é determinado por uma permutação de significantes que funcionam na espacialidade do código. O texto deve se responder como uma estrutura autônoma e dialógica em que os vértices de significação respondem-se anagramicamente. Assim, é na correlação e na constituição transgressora que o texto pode se manter como jogo de diferenças. O fundamento do signo é justamente aquele ponto em que não mais se pode contar com a mera representabilidade, mas antes de tudo necessita – em seu processo de negativização – de um interpretante que possa ser capaz de correlacionar semias vazias à estruturalidades disseminadas.

As disseminações, como é o próprio meta-signo, devem se compor a partir de sua resposta positiva, ou seja, o meta-signo pode se auto-referenciar, infinitamente, o que ele não faz é sair de sua zona de influência paragramática.

Na introdução ao manuscrito tem-se:

il ne lui
faut pas moins
qu'épouser la notion
il veut tout épouser, lui –
faute d'une dame à
sa taille. (MALLARMÉ, 1998, p. 1063)¹²⁹

A reiteração de dois paragramas: *faut/faute* e *épouser la notion/tout épouser*. Assim, o texto se compõe entre a necessidade e a culpa, entre aquilo que deve ser realizado e aquilo que é pura falta. Ao mesmo tempo em que “esposar” é uma atitude totalizadora, a reflexão acerca da noção como potencialmente substituta para a dama imemorial é posta aqui à prova. Esse personagem impessoal (o *il* francês fornece essa interpretação) é aquele que mantém o texto enquanto pura artificialidade combinatória. O rascunho introduz o matrimônio da noção como uma necessidade para a escritura poemática, uma vez que somente a partir dela – e, por conseguinte, da falta de uma dama à altura – a escrita pode começar a se fazer.

O texto se fará cada vez mais nessa perpetuação de paragramas que se replicam em “*élans*” e “*en vains le*” (da primeira página do manuscrito). As estruturas aqui disseminadas se compõem entre o impulso e a vanidade. A metáfora – produtora do sentido disseminado – é composta somente pela percepção de uma similaridade que se mostra *in praesentia*, ou seja, em um processo inverso ao geralmente aceito como processo metafórico. É no deslocamento que são

¹²⁹ “Não o / deve menos / que esposar, apenas, a noção / quer-se tudo esposar, ele - / falta de uma dama de / seu talhe.” (tradução minha)

produzidos os sentidos, se ensaiarmos compreender pela condensação o que teremos é uma assemia que não ‘analogiza’ as duas construções. O meta-signo é composto sempre de uma réplica ou dobradura de significantes como tais e de letras como tais, isso quer dizer que tanto o processo que se compõe a significação negativa (assemia) quanto o processo de letra (disseminação) são parte integrantes da mesma resposta iterada. O meta-signo, mallarmaico por excelência, se faz da dobradura – da *brisure* para usar um termo derridiano – entre o texto e o interpretante, ou ainda entre a inscrição do sujeito (significante) e a escrita do real (letra). Assim, o que lemos é apenas o rastro abandonado (*trace écartée*) em que toda presença (metonímia) é tornada uma ausência (metáfora). Lê-se a noção, à falta de outros problemas.

O texto-limite de Mallarmé continua estabelecendo o casamento entre aquele que enuncia (o *il* ou o *moi*) e aquela que é enunciada (*notion* ou *toi*).

(c'est *moi* + *toi*
soi (MALLARMÉ, 1998, p. 1064)¹³⁰

Esse *soi* suplementar é a marca do próprio meta-signo. Apenas em um ‘si’ entre o enunciado e a enunciação pode compreender o vão de sentido que se propõe a cada linha. Esse ‘si’ oblíquo revê o texto como pertencente a um terceiro termo, naquele que está além da noção do escrito. O ‘si’ não marcado em itálico é assim uma antecipação do Ninguém que aparecerá logo adiante. Esse Ninguém que se despersonaliza em um ninguém: do nome próprio – aliás, uma possível ponte com o Ninguém ardiloso de Odisseu – ao pronome indefinido. O que se substitui na assemia é justamente o sujeito do significado por uma indefinição interpretante, ou seja, nesse apagamento do sentido, o esvaziamento é um processo de substituição (antitaxe) – transposição sintagmática – em que o referido é destituído de sua função significativa para que se possa, por meio de uma estrutura de superordenação (hipertaxe) ou de justaposição (parataxe) na qual outro (ou “*tous les autres*”, presente na folha 4 do manuscrito) assuma a disposição significante. A disseminação seria assim função do outro, como aquele que assume para ‘si’ uma noção a esposar.

Esse “ninguém” como indefinição não pode ser confundido com o leitor:

à personne
il est là pour la
défendre la garder
à personne
il voul cherchait
le moment d’ajouter
qu’à lui
– non
– mais (MALLARMÉ, 1998, p. 1064)¹³¹

¹³⁰ “(é mim + ti / si” (tradução minha)

É antes parte integrante do processo de compreensão que o meta-signo exige como resposta. O “ninguém” se define como algo sem função que precisa “defender” a noção como um conhecimento imediato. O aspecto dessa idéia – nocional – é justamente aquela em que o apagamento da leitura do significado pode ser conduzido por um olhar ao *gramma* (sempre entendido aqui como um processo de diferenças que difere letra e rastro). Vejamos a segunda linha do rascunho mallarmaico: “*il est là pour la*”. ‘Ele está lá por ela’ (‘Ele está lá para a’)? Esse lugar que também é momento buscado, desejado (mesmo de forma incompleta por um *vouloir* inconcluso, mas sublinhado), é uma territorialidade das margens sintagmáticas da letra que se constitui justamente naquilo que não se deixa a ler. “Ele é lá para lá”: que economia da memória, que condensação construída aqui? O ouriço derridiano fechava-se em seu próprio perigo de morte. Mallarmé fecha a frase com uma possível tonicidade de um começo (o “à” para o “a”) em que não se escapa ao aspecto cíclico que se acrescenta (*ajouter*) ao tempo. O “lá” espacial é a própria noção de tempo que se delimita na negatividade daquilo que é enunciado. “Lá” soa por si – na folha seis do manuscrito mallarmaico: “*si per- / sonne en effet / ne serait à / Personne – si*” (1998, p. 1065) – na medida em que *despersonifica* o “se” condicional. Toda sentença é – enquanto som – condicional se ninguém é de Ninguém seu nome. Não há nomeação que sobreviva a esse desmoronamento – cai-se barranco abaixo – e o signo destitui-se da obrigação de representar além de sua própria representabilidade.

O poema prescinde (*pas à tous – pas à lui – peu à peu*), negando-se, de toda operação que não seja aquela da metonímia. A concretude da noção somente pode ser construída pelo sacrifício do mascaramento. As associações que podem ser estabelecidas nessa área são aquelas em que o ‘ele’ do poema seja consonante ao ninguém indefinido do interpretante que pode, na ausência da mulher a ser esposada (da noção feminina), conduzir esse *là* que não é lugar algum. O poema meta-sígnico priva-se da noção para buscá-la em outro espaço ou outro tempo.

compte – le rendez-vous
 – que si elle n’est pas
 là – lui
 où quand il y est
 il est –
 y suis-je ou pas?
 oui vous y êtes
 mais elle
 si <elle n’est> pas là –
 d’un (MALLARMÉ, 1998, p. 1066)¹³²

¹³¹ “à ninguém / está lá para a / defender a guardar / à ninguém / queri procuraria / o momento de juntar / que a ele / - não / - mas” (tradução minha)

¹³² “conta – o encontro / - que se ela não está / aqui – ele / onde quando o estaria / ele está – / lá estou ou não? / sim vós o estais / mas ela / si <ela não está> não aqui – / de um” (tradução minha)

A profusão de *petit mots* como ‘là’, ‘y’, ‘où’ e ‘d’un’ confere ao texto um aspecto indeterminado que marca – presentifica – a ausência da própria noção. O ele, nesse fragmento 10, é onde quando. As reiteraões nítidas aqui são todas de marcações gramaticais que não possuem sentido lexical. Os rastros a serem lidos são aqueles deixados pelas dobras daquele Ninguém, que sem ligar-se à noção, torna-se o ninguém indefinido. Não há uma temporalidade para esses rastros, como tampouco haverá espaços que não se marquem pela diferença entre a parte ativa do sujeito (pronomes pessoais) e aquela objetal, complementar (pronomes oblíquos). A noção não está lá se lá está o “il”, assim o interpretante sempre está onde não se espera que esteja a interpretação. A reavaliação do significado em termos de uma significância fica assim estabelecida pela necessidade de diálogo entre o espaço do enunciado e o tempo da enunciação. A *différance* só se estabelece nessa similaridade – que também pode ser metafórica – entre aquilo que está escrito e a escritura; por isso não há um mais-além do princípio do escrito sem que haja uma real alteração da compreensibilidade sígnica.

(...)
 lui – elle ne serait pas
 même un ça
 le rien
 pour un seul si
 pas pour tous

 ça – contenir justice

 – ce qui ne peut
 pas être – elle ne

(MALLARMÉ, 1998, p. 1067)¹³³

A reiteração desse *ça* que se inicia em 11 vai até o final (no fragmento 15). Aqui temos uma verdadeira indefinição da noção. Esse *ça* já interpretado no texto lacaniano retorna como um mecanismo de negação que se constrói pela identificação do termo com o nada (*le rien*). Tudo, no texto, depende de uma condicional para que o ser (de linguagem) não se faça se não há noção. O meta-signo é uma forma de reiterar (e aqui precisamos da noção de representação) essa negativa compreendendo-a como uma dupla réplica: (1) em que o *ça* é compreendido como um ‘isso’ a ser interpretado por disseminação, aproximando-se assim da negatividade sintagmática, e (2) em que o *ça* não produz um sentido além *disso* e assim a negatividade paradigmática se consolida como um esvaziamento da metáfora. A noção não seria um *ça* sem o lá de onde se projeta o sujeito oblíquo (*lui*), mas já o rastro desse lá é demasiado abstrato, ou melhor, demasiado nocional para compreendermos a cisão proposta pelo texto. Mallarmé produz assim uma fenda no escrito que induz à *néantisation* própria ao texto – no sentido barthesiano – como uma pluralidade de

¹³³ “ele – ela não seria / mesmo um isso / o nada / para um só se / não para todos // isso – conter justiça // - aquilo que não pode estar / não está – ela não” (tradução minha)

significantes que só se manifesta pela presença (rastros) das ausências (em descarte), na significância interpretante.

(...)

les autres c'est

toi et moi

ça – scission

(MALLARMÉ, 1998, p. 1068)¹³⁴

Mantém-se a aporia. Nada em termos da fenda é resolvível. O outro que interpreta é, a um só tempo, aquele que difere e descarta: o meta-signo é um *ça* ininterpretável, apenas erotizável.

g. ASPECTOS PULSIONAIS DE UMA LINGUAGEM

A dimensão freudiana do princípio do prazer refere-se justamente a seu caráter econômico, em termos de uma redução da excitação que provoca o desprazer. Em “Além do princípio do prazer” (1920)¹³⁵, escrito ensaístico de caráter completamente órfico, Freud trabalha essa noção de modificação de tensão no tocante ao motivo da produção além do princípio de prazer por aquilo que ele chama de “tendências mais arcaicas” (2006, p. 143). Ali a questão é a do excesso de energia livre que se encarrega as pulsões em sentido de reserva e constância; de satisfação das necessidades vitais. O princípio de prazer, como energia livre, deveria se ligar (enlaçar) – energeticamente – ao princípio de realidade para inibir a intensidade do prazer.

Vale apontar o problema das pulsões de morte como aquelas responsáveis pela desarticulação do princípio de prazer. Aliás, essa desarticulação pode ser vista na própria noção de pulsão, oferecida por Freud em seu ensaio, como “*força impelente [Drang] interna ao organismo vivo que visa a restabelecer um estado anterior*” (2006, p. 160, *grifos do autor*). À idéia freudiana de pulsões de morte, o texto propõe a reflexão hipotética de retorno a um estado inicial, inanimado e inorgânico.

Deriva-se também daí [ânsia de auto-afirmação do organismo] que o organismo não queira morrer por outras causas que suas próprias leis internas. Ele quer morrer à sua maneira, e, assim, também essas pulsões que preservam a vida na verdade foram originalmente serviçais da morte. Daí o paradoxo de que o organismo vivo lute tão energicamente contra as forças (os perigos) que poderiam ajudá-lo a alcançar por um atalho bem mais curto seu objetivo vital de morrer (por assim dizer, um curto-circuito). Na verdade, o que ocorre é que o comportamento de buscar a morte a seu próprio modo é algo de cunho puramente pulsional e por isso está em oposição a uma ação inteligente. (FREUD, 2006, p. 162)

¹³⁴ “os outros é / ti e mim / isso – cisão” (tradução minha)

¹³⁵ Cf. Sigmund Freud, “Além do princípio de prazer”. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume II: 1915-1920*. Coord. Trad. Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2006, pp. 121-198.

Esse prolongamento para o caminho da morte que é representado pelas pulsões sexuais tende a supor um objetivo e uma explicação sobre o sentido da própria vida. Basicamente, o organismo repete, para Freud, o esquema de seu nascimento em uma inquietação que se estabelece pelo simples fato de pertencer à história – anterior ao próprio sujeito. As pulsões de morte, assim, poderiam ser compreendidas como tentativa conceitual de reduzir as tensões, reconduzindo a vida a um estado inorgânico (que afirma a própria vida). A autodestruição, representada por essa pulsão, tem por funcionalidade a preservação da vida entendendo-se como retorno – o *nóstos* escritural é talvez esse estado que elimina o sentido em uma tentativa de constância estrutural que tenha por base a sintaxe de substituição representativa – reiterativo em que não há uma tentativa de satisfação libidinal, mas uma marca do “demoníaco”.

A escolha – talvez a necessária necessidade de como Freud faz menção a essa deusa *Anánkè* – em morrer por suas próprias leis, evitando os atalhos referem-se a esse aspecto de *daímon*. As forças vitais – demoníacas – estão muito além da simples idéia de prazer e desprazer. Podemos tentar um aprofundamento de uma figura que está parcialmente recalcada – se assim se pode referir a ele – em “Além do princípio do prazer”: Goethe e Mefistófeles. Freud os cita duas vezes durante o texto. Na primeira vez, trata-se de um excerto do *Fausto* que diz: “nas palavras do poeta, ‘indomado, sempre impele para adiante’ (Mefistófeles em *Fausto*, I [Cena 4], *Gabinete de Estudo*)” (Freud, 2006, p. 165) e a segunda reflexão se dá quatro páginas após, na tentativa de definir o aspecto vital da morte em que diz: “Alguns autores retornaram às idéias de Goethe (1883)¹³⁶, que via a morte como conseqüência direta da reprodução.” (Freud, 2006, p. 169). Ora, nessas duas citações, o psicanalista procura compreender como funcionam os mecanismos da morte e da vida. Essa aparência daquilo que sempre impele o homem adiante é típica da identidade de Fausto e portanto repete aqui a idéia de que o homem aposta sua vida – ou experiências – com o demoníaco para que sempre haja mais vitalidade, mais profusão de sensações. A feição dessa aposta fáustica se dá justamente naquilo em que é a fruição, ou melhor, o prazer absoluto do homem: Fausto quer, como manutenção de sua vitalidade, “saborear os prazeres” (v. 1687), e, com isso, retrata o humano (ou ainda o Espírito Humano) como aquele que se define “*in seinem hohen Streben*”¹³⁷. O afã que impele o humano ao princípio da vida. Mas é igualmente nesse aspecto de afã indomado que precisamos rever os termos da aposta e compreendê-los em toda a sua tragicidade. Veja-se o que diz Fausto:

E sem dó nem mora!
Se vier um dia em que ao momento
Disser: Oh, pára! és tão formoso!

¹³⁶ Referenciado na bibliografia de Freud como a obra *Über den Ursprung des Todes*, Hamburg.

¹³⁷ Na tradução de Jenny Klabin Segall: “em seu afã supremo” (v. 1676). In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. 3. ed. Bilingüe. Trad. Jenny Klabin Segall; apres. Marcus V. Mazzari; il. Eugène Delacroix. São Paulo: 34, 2007, p. 167.

Então pereço venturoso!
Repique o sino derradeiro,
A teu serviço ponhas fim,
Pare a hora então, caia o ponteiro,
O Tempo acabe para mim! (GOETHE, 2007, p. 169, vv. 1698-1706)

Esse famoso verso “Oh, pára! és tão formoso!” sela a aposta como pulsão de morte. O demoníaco, ou ainda, o fáustico desejo humano é aquele em que o tempo deva parar em uma contenção daquele afã desmesurado que delimita o aspecto trágico da existência. O “serviço” do diabo é um serviço que pode ser compreendido como aquele da “compulsão à repetição” quando esse é uma tentativa de reencontrar a identidade perdida, ou ainda, a tendência a certa completude. Basicamente, essa aposta para parar o afã é uma forma de disponibilizar a exigência pulsional.

A pulsão de morte destrói a noção de princípio de prazer – que inclusive, como se viu acima, pode estar a serviço da pulsão – assim como o meta-signo destrói a noção de princípio de escrito como aquele ligado à fala (à oposição da verdade emitida pela fala). A noção escritural, como vimos anteriormente, refere-se a uma “ação” iterativa em que o interpretante substitui a representabilidade “vital” do sentido, conduzindo a cadeia de significantes ao apagamento do significado.

A estruturalidade do meta-signo se faz pela disseminação paragramática que é constituída pro uma representabilidade (vazia), que pode ser definida como (com)pulsiva. O meta-signo deve ser compreendido no intervalo entre o ponto zero, assêmico, e aquele disseminado em termos de um ponto de *Khôra*.¹³⁸ Essa “compulsão à repetição” é, textualmente, uma construção da *otredad* dos significantes que constituem o aspecto de letra (estranho) como significância nulificante. É nessa “outridade” que a escritura faz tornar a realidade sígnica do interpretante uma necessidade, pois o texto-limite em seu caráter diferencial necessita desconstruir o fundamento do signo – pensando em uma semiose poética – como puro rastro.

A teoria de Octavio Paz (1996) da *otredad* consiste necessariamente na noção opositiva de pluralidade, entendida em seu aspecto dialógico de alteridade e de identidade como discurso monológico. Essa oposição constitui-se na *différance* que poderia ser remarcada com a fórmula do EU do diálogo no TU do monólogo. Sendo assim, as partes que devem ser apagadas da enunciação precisam ser (re)ativadas como funcionalidades posicionais: enquanto no diálogo, a predominância do TU é necessária e até mesma exigida, no monólogo essa posição discursiva é abolida. Considerar as posições que estão olvidadas é entrar na outridade do discurso, pois compreende delimitar o que há de subjetivo na alteridade e o que há de objetivo (plural) em uma

¹³⁸ Todo esse mecanismo será mais bem explorado pelo § que trata da transmissão do matema do meta-signo.

identidade: em uma frase de Octavio Paz, “meu eu és tu”. Esse espaçamento é atitude de descarte que se impõe como necessidade em “dar presença aos outros” que constitui a imagem poética como alheamento (“*aliedad*”). A cena dialógica, enquanto meta-signo, se dá nesse litoral de letra que conduz o estrangeiro (‘japonês lacaniano’) como uma presença que busca incessantemente não-presentificar a ausência. O afastamento do monológico produz essa demora que é – pela repetição compulsiva – a própria morte da presença. Lingüisticamente, a marca de toda presença é a metonímia e sua relação sintagmática de contigüidade. Compreender a função actante do “não-presentificar” não significa transpor a função metonímica por uma metáfora, mas ressignificar a ausência – relação paradigmática de similaridade metafórica – como um princípio de constância assêmica e disseminada (presenças não-marcadas). A insistência do estranho, ao não-presentificar, quebra a representabilidade de uma realidade contextual, por aquela da *otredad* como uma (de)fição do escrito frente ao calar-se do Real. Se a arqui-escritura derridiana é construída pelas marcas, pelos rastros que delimitam o presente, então temos que o meta-signo é esse arqui-rastro da não-presentificação das ausências.

A noção de retorno (*nóstos*) é, nesse sentido, uma reiteração da compulsão à repetição que marca a pulsão de morte como elemento autodestruidor e ao mesmo tempo conservador/constante – o controle do “afã” fáustico e a vitória demoníaca naquilo que é puramente contemplação e calma. Retornar-se, no meta-signo, é também pela iteração semiótica a afirmação da *différance* e a negação do escrito como *representâmen* dentro da *phoné*. A verdade aporística é aquela que necessita da significância.

Introduziríamos uma possível análise com Maurice Blanchot: “*Il écrivait, que ce fût possible ou non, mais il ne parlait pas. Tel est le silence de l’écriture*” (2006, p. 156)¹³⁹. Desastre da escritura, (des)astro a fala, uma realidade sonora; imposta. Os silêncios dessa pulsão de morte podem ser pura escritura, instando o sujeito para um fora.

O *Finnegans Wake*, esse litoral aturdido e desastroso, apresenta a *mise-en-abyme* estruturante do *untitled mamafesta* de Annah the Allamaziful... O presente manifesto é material de sonho, concentração do plano diegético do próprio texto-limite, do próprio meta-signo.

A carta-manifesto de ALP é talvez o texto mais críptico entre todos os meta-signos, pois a mesma se compõe basicamente de uma estruturalidade que é negada em qualquer compreensão meta-referencial: a nomeação (ou ainda mais especificamente, a titulação). Anna Livia Plurabelle serve sempre como referência à feminilidade que possui o texto em seu estado de puro litoral, ou seja, quando é compreendido como faltoso de uma escrita que conduza a uma “verdade prévia” e imposta. A verdade de ALP é aquela das disseminações. O texto não é um emaranhado de

¹³⁹ “Ele escrevia, como se fosse possível ou não, mas ele não falava. Tal é o silêncio da escritura” (tradução minha)

palavras soltas, ou joyceanamente, na solução de Donaldo Schüler: “Isso não é mais que puro e simples emiranhado de palavras” (*FW*, 112.4). Mas sim uma forma da escrita que “femilize” o discurso, em uma única palavra-valise: *schwrites* (ellescreve)¹⁴⁰. Sentir o texto dentro dessas disseminações é concordar com o ponto outro da réplica, aquele da assemia. A reverberação da escritura é constante, como se poderá ver. E as runas (correntes ou ruínas de enigmas) são propostas como títulos ao possível livro do mundo: *Finnegans wake*. Nesse acordar, que se consoa miticamente, ALP é personificada como digna de oração por uma paródia ao painosso.¹⁴¹ A feminilização da oração é uma forma de interagir com aquela proposta mallarmaica da nulificação do sentido, pois não há totalidade que esse discurso – feminino – possa trazer. Onde estão os liames? A letra ensaia uma des-territorialidade na medida em que as réplicas são pura disseminação. Sendo assim, tomemos apenas alguns nomes, a título de fragmentos que componham a figura basta do que venha a ser o MAMAFESTA em honra a HCE:

***Rebus de Hibernicis* (JOYCE, *FW*, 104.14)**

A proliferação de *Finnegans Wake* pode ser considerada como aquilo que vem à noite. Nesse inverno do sentido, tudo é enigma e profusão de enigmas. O equívoco de um rébus constitui-se como imagens do torpor da noite. Sendo assim, o texto é aquele em que a figuração recebe certa inatividade para entender-se como um processo de transposição de sistemas de nomes, ou seja, no texto joyciano tudo soa como rébus, mas a figuratividade não pode ser acordada de seu sono hibernal, deve-se aguardar a vinda (revir) daquele que sofreu a queda. Não há marca de origem desse enigma, portanto não é possível interpretá-lo como sentido totalizante, apenas se postula uma profusão de *gramma* que não se respondem. A referência seria também outro livro, aquele de Charles Vallancey, *Collectanea de Rebus Hibernicis*, em que são descritas os reis, as leis e os mapas da Irlanda. A estória de HCE seria uma história de sucessão (política e familiar), e Joyce faz dessa sucessão um ato lingüístico: o que sucede a palavra? A Festa, do manifesto, é justamente aquela em que o produto sêmico deve permanecer em estado de hibernação, para, assim, se consolidar como um enigma – que se dá a ler não no entre-linhas, mas antes no próprio reverberar citacional dos paragramas.

***The Crazier Letters* (JOYCE, *FW*, 104.14)**

¹⁴⁰ Donaldo Schüler propõe em reimaginação muito mais erudita – *ischreve* – em que são aglutinados o hebraico designativo de mulher (*ishah*) e os verbos alemães para escrever (*schreiben*) e para gritar (*schrein*). Na simples versão que propomos não há uma preocupação de tal nível, mas podemos consolidar ALP como o próprio ato de escrever, a própria escritura: com *El* escreve.

¹⁴¹ “*In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities, haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven!*” (Joyce, *FW*, 104.1-3)

As louquíssimas letras da obra poderiam ser justamente aquele rébus previamente postado por Shaun. Lacan poderia ter interpretado esse título em seu Seminário sobre o Sinthoma, pois o que foi postado é aquilo que está interdito – por ser da mãe – e proposto como forma de letra. Há uma superação do escrito, pois esse é ‘enlouquecido’ pela noção de perigo da ausência de traço. As letras do enigma ciscado pela galinácea Belinda é a condução daquilo que se pode entender do próprio texto como uma compulsão à repetição. A tentativa joyceana é de reverberar a noção de sonho como a própria estrutura da obra e, sendo assim, fará de Anna Livia sua portentosa possuidora da carta. Se a carta é escrita por Shem, sua postagem deve-se a Shaun, o preferido do pai. A loucura das mesmas estaria justamente naquilo que não se pôde ler, ou naquilo que ALP quis que lêssemos?

Lapps for Finns This Funnycoon's Week (JOYCE, FW, 105.21)

Reiteremos, como propõe McHugh, a tradicional canção irlandesa: “Lot’s of fun at Finnegan’s wake.” Em alguns ensaios tradutórios, reimaginemos: (a) Lapas de Finns Este Feliciclo Epocal, ou (b) Lapão em Finis deste Fundopelador Semanal; ou (c) Lascas de Fossas essa Folga-da-mão Acorde; ou ainda (d) Longos Finolândios Essemana Finnvo(l)to. O título aqui é reverberado como uma repetição que tende ao equilíbrio da obra. Uma descarga pulsional que desafia sua vitalidade conservadora. Talvez aqui esteja a chave para construir essa similaridade – totalmente paronomástica – entre os títulos e a própria obra. O acordar-velório de Finnegans é também um ciclo que não cessa – própria metáfora do rio – e também não tem termo final: Finnegans é um fim-de-novo; um fim-início; ou ainda um fino-engasgo. O *gramma* é essa parte de linguagem que retorna sempre à sua referencialidade. A escritura deve manter-se nesse estado de *nóstos* se pretende uma desarticulação do signo como representante externo ao texto.

You'd be Nought Without Mom (JOYCE, FW, 106. 3)

Constatação explicitamente narrativa: “Não se pode ser nada sem a mamãe”. Anna Livia assume sua autoridade – *Augusta Angustissimost* – em recompor um espaço daquela que não é completa, mas que dá a completa compleição das partes. Lembremos que é um MAMAFesta, a própria festa da mãe. O corpo de ALP é o próprio livro, e é nele que se escreve. Claro que esse corpo não é apenas uma figura possibilitada por Joyce, mas antes uma conjunção disseminada de letras que formam o enredo. Em *Finnegans Wake* não pode haver enredo que não se ligue à compreensão daquilo que é a própria “plurabilidade” de Anna Livia, ou seja, ela é a própria linguagem da escritura que está em completo retorno sobre si mesma. Sua *otredad* é composta pelo monólogo final que se faz basicamente de amor por HCE e pela sua possibilidade e retorno

ao início do texto – então por que não compreender que o começo não é o monólogo final e dali para frente a narrativa se desenrola? A narradora-mamãe supre a necessidade fálica da metáfora originária pelo desprendimento da fantasia metonímica.

***The Suspended Sentence* (JOYCE, *FW*, 106.13-14)**

Ou a suspensão do valor de moeda (*sen* japonês) em termos temporais (uma possível analogia com o *tense* verbal)? Uma possível leitura dessa ilegível sentença suspensa. O *Finnegans Wake* parece querer apontar para uma eterna suspensão de sentenças. O caso é que elas nunca se completam e, portanto, não podem ser lidas, e devem ser ‘*escripturadas*’. Poderíamos diferir em uma possível tradução: A Suspendente Sem-tença, com o sentido de manter a questão literária no horizonte, pois a tença na literatura provençal nada mais é que a *tenzione* (diálogo) entre dois poetas que escrevem o mesmo texto. Aqui quem escreve? ALP e Shem. Afinal, esse último ‘assina’ uma forma sonora de si própria: sen/Shem. E se se quiser ainda vemos no nome de *Shem* a galinha (*hen*) que é ALP. Tudo permanece em suspenso, assêmico.

***Amy Licks Porter While Huffy Chops Eads* (JOYCE, *FW*, 106.32)**

Aqui se assinam os nomes: A-L-P *while* H-C-E. Inúmeras poderiam ser as traduções. Donald Schüler verte como: *Amy Lambe Porter Enquanto CHefe no Chope Come*. Mas poderíamos tentar novidades que estão além dessa. O radical *Amy* pode ser compreendido a partir de sua origem latina, que quer dizer ‘Amêndoa’ ou ainda em uma consonância de sons, unindo as duas primeiras palavras teríamos ‘amílico’ (*amylic*, em inglês) que possui dois sentidos: um etimológico, de ‘amido’, e outro, químico, representando o álcool. Ora, esse segundo sentido é uma antecipação da cerveja Porter que aparece na terceira palavra. Em uma tradução teríamos: “Amí-Lico Porter”. Mas o terceiro item lexical tem ainda o sentido de ‘porteiro’, ‘transportador’ ou ‘carregador’, assim poderíamos tentar: “Amêndoa Lambe Porter” ou “Amêndoa Litigia o Porteiro” ou ainda “[Ela] Ama Lambe Porteiro”.

A segunda parte da sentença, a assinatura de HCE: *Huffy Chops Eads*. Aqui temos um problema inicial a palavra *eads* que não existe em inglês. Poderíamos imaginar uma forma de decomposição de “*seed*”, justamente para conseguir a assinatura do personagem, o que poderíamos ter: ‘semeia’ ou para condizer com a assinatura, *Espalha*. Um sentido que é possível na frase e também possível de traduzir por: “Humilhado Corta e Espalha” ou ainda “Humilhado Cortado Espalha”. Mas também poderíamos tentar concordar com as duas possibilidades

apresentadas por Ronald McHugh, de a palavra ‘eads’ ser uma corruptela de *eats* ou ainda de *heads*. Assim teríamos, respectivamente: “Humilhado Corta Engas” e “Humilhado Corta Earcabeçados”.

Toda a sentença reimaginada poderia ser: “Amíllica Lambe Porteiro enquanto Humilhado Cortespalha Engabeçados”. Mas ainda surge um probleminha: a expressão “*to lick one’s chops*” (‘lamber os beiços’)! O que poderíamos pensar: “Amemilha Lambe Porteiços enquanto Hum Cacetmeado Engata-se”.

O que importa aqui? É ver como o Mamafesta é ALP, enquanto revestida de HCE. É o discurso de Shem (da escritura) na roupagem de Shaun (o portador, o interpretante). São os rastros da diferença.



À maneira barthesiana, se poderia compor uma figura de mais-além do princípio do escrito. Como se sabe, Barthes compreendia a figura como uma montagem fragmentada, uma reunião, aparentemente dispersa, de fragmentos que constituiriam, ao final, uma metáfora, ou ainda um paradigma metafórico, uma pluralidade discursiva de um dado aspecto. Ao pensar nessa possível figura muitos conceitos poderiam formá-lo seja por disjunção ou por similaridade. Mas aqui se ressaltam dois fragmentos que poderiam estar apostos, uns sobre os outros, na leitura realizada da obra de Mallarmé e Joyce: a letra e o rastro.¹⁴² A escritura tem por problemática a disposição (em que se pode ler a preocupação posicional do texto) do intervalo representativo, gerando pela constatação diferencial da negatividade do *per se*. Em certo aspecto, o meta-signo, como uma negação do sentido em prol de uma significância hipoicônica, necessita do paragrama para que seu processo de réplica (ou se se quer de dobradura) se estenda muito além do escrito e passe a uma escritura que é fragmento de uma figura.

Retomo Schlegel, apontando já aqui um fim:

É preciso que um fragmento seja como uma pequena obra de arte, inteiramente isolado do mundo circundante e completo em si mesmo, como um ouriço. (SCHLEGEL, 1994, p. 103, A 206)

O texto-limite é esse ouriço¹⁴³ (que se dá ao acidente, mas se protege em espinhos) que se completa como um fragmento, sem necessária totalidade. O ouriço pode “eriçar” significantes

¹⁴² A estrutura dos § sobre os autores supracitados será exatamente essa, em que fragmentos comporão a noção figural do meta-signo na obra dos mesmos. Logo essa conclusão tende a ligar os § na tentativa de melhor compreender aquilo que se proporá em uma matematização do saber meta-significativo. Aqui, letra e rastro são dois conceitos que serão reverberados – e funcionarão como fragmentos daquela figura textual referida – em termos de uma analítica analógica dos meta-signos.

¹⁴³ À metáfora do ouriço para a escritura ainda poderíamos referenciar o poema de João Cabral de Melo Neto, “Uma ouriça”, que está inscrito em *A educação pela pedra*. Nesse poema, Cabral também faz uso da noção espinhenta do ouriço como fonte para discutir a poeticidade.

disseminados em puro litoral – estranhamento (compreendendo-o como certo distanciamento) – e sulcamento. A obra é um todo em que a repetição – a réplica de gramas em última instância – produz o apagamento polissêmico em uma assemia necessária. A “mallarmagem” ou a “joycosidade” são artificios que reverberam a terrível constatação de Macbeth: “Signifying nothing”. Esse nada significando é sempre uma completude de si mesmo, fragmentada.

*Sleep, where in the waste is the wisdom?*¹⁴⁴

(*FW*, 114.19)

¹⁴⁴ “Dorme, onde na hiscória está o saber?” (tradução de Donaldo Schüler)

§ II.

MATEMA & GRAFO DO META-SIGNO NÓ DO PROBLEMA: DA ANAMORFOSIS À DESCONSTRUÇÃO

como en la paradoja del eleata,
el sueño se disgrega en otro sueño
y éste en otro y en otros que entretejen
ociosos un ocioso laberinto.

Jorge Luis Borges

Par le mot par commence donc ce texte

Francis Ponge

... o O...

João Guimarães Rosa

Pelo vazio da escritura: o ilegível como entre-lugar. A escritura contém sua própria entrada e conduz a um espaço de legibilidade e incompreensão. O retorno a este ponto é uma dobra (*pli*). Sendo conduzido por inscrições do corpo e no corpo do texto, o signo se tenciona e quebra, se desfaz e retoma uma posição mais-além. O texto literário, portanto, é atacado, tocado pela ação crítica de auto-ironização. Tocado quer dizer, em múltiplos aspectos, ouvido e olvidado em sua tensão e transbordamento engenhoso. O entre-lugar é espaço, marcado temporalmente: o isso se dá enquanto se lê.

A partir daqui retoma-se uma tese para os textos-limite do século moderno: o meta-signo como destruição e desconstrução da idéia primária de representação sígnica. Há um princípio que é mais-além do escrito: mostrar-se a si como quem mostra outro. A identificação do *per se* da

escritura conduz a um pensamento hipostasiado que re-marca a história da escrita: o meta-signo como irrupção da necessária viagem de volta ao lar (*nóstos*).

Toma-se agora de empréstimo um mito fundamental da literatura ocidental: a viagem de Odisseu para casa. Este périplo – contra a morte – é, sobretudo no texto homérico, uma atitude de escritura. O relato daquele-que-edita é antes uma confecção de nós e teias na qual o texto se produz no mar (cor de vinho). A viagem começa e finda como a escrita se tensiona e distende: um fim novamente ou um fim-início joyciano: *Finn-egans*.

Há, em termos de linguagem, uma dobra que não se permite controlar a partir mesmo do controle entrópico exigido pela estruturação e re-proposição do enunciado. A linguagem, em uso corrente, aproveita-se de um mecanismo *apenas* comunicativo. A penas, a linguagem se destempera frente ao estado de puro *dito* para uma formulação que envolva o *dizer*. Todo o processo de veiculação deste ilegível *dizer* está proposto por uma reformulação – gramatológica e, portanto, derridiana – em um *diser*.

Este neologismo reflete toda uma percepção que envolve o ser da palavra enunciada e em enunciação. O *di* assume importância minimamente duplicada: o ‘de’ do português falado – forma que imputa o caso dativo à língua e faz com que a história desta relação gramatical seja reconduzida ao momento fenomênico da comunicação –, ou ainda se pode freqüentar o étimo grego do termo que se refere ao *dis-* com sentido de ‘duas vezes’, uma díade que imputa mais sentidos aos termos representados. Ainda, a alteração do grafema *z* por *s* reflete uma espécie de essencialidade ao ato de enunciação. Não sendo percebida pela fala, a alteração remonta uma *différance* de sentido do ‘zerar’ ao ‘ser’: há uma enunciação que é o ser dela mesma, em *duplicata*. O enunciado torna-se ‘de ser’ dele mesmo, enquanto inscrição corpórea do movimento de ruptura do signo como *representâmen*.

A díade representação do ‘ser’ da escritura é discutida neste aspecto em que o *reploiement* do escrito se inscreve no retorno que faz o texto em seu *torno*. Há como que uma volta justaposta entre termos que se configuram no processo de clivagem e *plilhagem* (se é permitido outro neologismo): o assalto do signo por uma dobra e chegada. A meta-significação se retrata enquanto guerra de conexões sintático-semânticas que se realizam no interior mesmo do processo de enunciação, ou seja, o meta-signo abole, por algum instante¹⁴⁵, a significação e relativiza a realidade do signo enquanto amostra representativa da concretude fenomênica.

O não-dizível que é o meta-signo se contemporiza pela noção gramatológica de escritura/*différance* e de real lacaniano. A notação do rastro de um significante é transposta

¹⁴⁵ Ainda indeterminado em análise concreta de texto, mas já percebido teoricamente no trabalho *Escriturização: gramática e sistêmica do meta-signo (mallarmé, e depois)*. O meta-signo imputa uma necessária redistribuição dos processos de leitura em uma marca temporal que, sobretudo, lembra a mônada benjaminiana de *Sobre o conceito da história*.

(operação mallarmaica por excelência) por uma clivagem em que o sentido é desfeito e passa a exercer, no signo, um movimento de partição entre os elementos representativos – ditos simbólicos – em torno de uma linguagem que está mais próxima da *insistência* do inconsciente que propõe Freud em *Mais além do princípio de prazer*. Esta insistência em Lacan assume o traço do significante e em Derrida, o rastro da *différance*. Dadas as impossibilidades de delimitar seus estados, é apenas por um rastreamento do rastro que a estruturalidade se mostra.

a. HERMENÊUTICA E DESCONSTRUÇÃO CONTRA A INTERPRETAÇÃO

Essa noção de não-dizível e de impossibilidade de delimitação traz uma problemática fundamental para explorar questões hermenêuticas que estão latentes na leitura de determinado signo, texto, ou mesmo, meta-signo. A interpretação foi (ou ainda é?) a preocupação essencialmente crítica e “filosófica” na tentativa de compreensão do mundo e dos artificios construídos pelo homem. A determinação de um sentido, a busca pelo significado das coisas guia o universo das ciências humanas como se a mesma servisse sempre à explicitação e explicação de uma dada precisão que poderia ser representada, comprovada e mesmo traduzida.

Tendo em seu horizonte metafórico a representação de Hermes como aquele que é responsável pela tradução do desejo dos deuses e pela psicopompia, a hermenêutica se estabeleceu quase como uma arte divinatória e interpretativa, que visava sobretudo conferir sentido às coisas. Essa tentativa desesperada de dar “sentido” aos eventos postula uma preocupação totalizante na medida em que o homem se coloca na posição daquele que tudo pode compreender. Nessa ânsia, ou afã fáustico, por tudo saber e interpretar se esconde um dos lados desse deus-intérprete: justamente aquele que o faz um imortal das astúcias e dos aspectos escondidos. Não haveria interpretação sem hermetismo. A homofonia, nesse caso, é o próprio movimento significativo das palavras. O texto – e com essa palavra, se se quer, se pode expandir para uma noção ontológica fundamental, o ser – deve ser lido como uma herma. O arrimo representativo da interpretação se faz como universo tangível e que se dá a ler, não apenas como um sentido a ser traduzido. Quando dessa tentativa de transposição de mensagens para um novo meio de mensagem, o que se perde ou não se mantém em vista é a potencialidade da linguagem como impossibilidade tradutória completa ou total. Entender a linguagem como uma herma é, nesse aspecto, uma tentativa de incutir o texto em uma dinâmica que está além do sentido, que está na translação de código a código sem que com isso se mantenha a busca por um sentido como necessária e essencial.

Talvez pudéssemos vislumbrar que há uma falta decorrente de certa compreensão da pluralidade da linguagem. Os críticos que se preocupam com o sentido de uma dada obra se vêem como possíveis hermenutas de um objeto oculto que se revela aos olhos na medida em que o texto é capaz de comunicar algo. Essa noção de pluralidade é bastante incoerente com a obra de arte literária, uma vez que não parte do princípio de que o enunciado, estético, é já seu processo enunciativo. O texto exige para si uma “verdade” enquanto acontecimento discursivo que não permite se interpretar como uma totalidade, ou seja, em termos literários a enunciação – esperada, aguardada – deve ser uma herma na qual o dito é um dizer que se cifra. Esse processo de mascaramento da pluralidade foi muito bem analisado por Roland Barthes, em *Critique et Vérité*, no qual a crise do comentário crítico deve ser revista a partir do conhecimento da linguagem – mesmo a que se pretende objetivada – como uma pluralidade de sentidos. A linguagem é uma falta e não uma completude que dá sentido ao mundo. Ao tentar conferir sentido estamos historicizando o processo, criando consciência daquilo que é impossível dar-se à consciência. O que se interpreta está no histórico. O que não se interpreta está na linguagem. O evento interpretativo não passaria de um breve caminhar de sandálias de ouro de Hermes, mas esse caminhar é ainda uma linguagem a ser cifrada e recifrada. Essa falta não pode nunca parecer um empecilho à experiência da obra de arte, mas antes deve exigir a produção de mais espaços vazios que se possam, de forma igualmente estética, recorrer à noção de falta, permissiva à compreensão.

Enquanto a interpretação for um utensílio para o resgate de uma verdade estaremos longe da escritura. A translação intersemiótica talvez seja uma saída hermenêutica para a manutenção da escritura como dentro da linguagem. Barthes diz que o sentido deriva de uma forma que é uma primeira linguagem (da obra) e uma segunda linguagem (do crítico ou da coerência de signos). O que se engendra aqui é uma tentativa que vai além da consciência histórico-hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, para quem o sentido da obra estaria nela mesma e na pretensão pré-conceitual que de a arte nos diz algo. A experimentação da arte como evento hermenêutico deve supor-se como uma linguagem, pela linguagem (Heidegger, 2003, p. 191).

Enquanto problema hermenêutico, a arte somente poderia ser interpretada por pressupostos e compreensões prévias que necessitam de uma “visada” histórica do ser no mundo. Sem dúvida, se o objetivo é interpretar e compreender algo, as noções de pré-concepção e história eficaz são fundamentais e, talvez mesmo, necessárias. Mas naquilo que diz respeito à linguagem – sobretudo a linguagem artística – isso é completamente dispensável e pertencente à noção totalitária de compreensão do todo. A linguagem como busca do sentido e como comunicação

entre homens é, em termos de uma leitura literária, uma falácia que não permite experimentar esteticamente o texto.

Gadamer, em “Sobre o círculo da compreensão”, propõe:

Para o intérprete, o deixar guiar-se pela coisa mesma não é uma decisão "valente" tomada de uma vez para sempre, mas é "a tarefa primeira, permanente e última". Porque é preciso fixar o olhar na coisa em qualquer desvio que o intérprete sofra a partir de sua posição. Quem pretende compreender um texto faz sempre um projeto. Antecipa um sentido do conjunto, uma vez que aparece um primeiro sentido no texto. Esse primeiro sentido se manifesta por sua vez, porque já vemos o texto com certas expectativas guiadas por um determinado sentido. A compreensão do texto consiste na elaboração de tal projeto, sempre sujeito à revisão que resulte de um aprofundamento do sentido. (GADAMER, 2000, p. 144)

Sem dúvida trata-se aqui de uma preocupação excessiva com a produção de sentido pelo homem. A fixação de um sentido único, de um olhar projetivo que não se desvie da compreensão inicial mantém o filósofo no campo das metafísicas fundamentais. A noção de expectativa do sentido corrompe uma idéia muito mais ousada na compreensão da linguagem como uma segunda forma da própria linguagem. O que se pode antecipar, em termos de uma dinâmica lingüística, não é mais que certa materialidade histórica da escrita. No momento em que o sentido é tomado como conjunto de obra, conjunto de “algo-a-ser-compreendido”, a interpretação pode se frustrar, na medida em que o texto é determinado por uma posição que seria a da filosofia. Ao engendrar um sentido único à compreensão¹⁴⁶, a hermenêutica faz da literatura um campo da filosofia, o que de forma alguma pode ser aceitável por redutor. O texto, no sentido hermenêutico, seria uma ruína que faz do passado presença completa. Essa completude é um princípio postulado pelo filósofo: “A hermenêutica deve partir deste princípio: quem pretende compreender, está ligado à coisa transmitida, e mantém ou adquire um nexos com a tradição da qual fala o texto transmitido” (Gadamer, 2000, p. 148). Essa noção de transmissão de uma tradição, pela lógica dos pré-conceitos, não induz o texto literário a sua compreensão, mas, ao contrário, o encerra como um objeto fixo e imutável – ou mutável enquanto objeto histórico-discursivo – que deve ser visto como uma das expectativas daquele que interpreta.

¹⁴⁶ Em toda essa discussão acerca do problema hermenêutico está-se tentando compreender como a filosofia pretende, por várias formas, impor sua visão determinada de algo ou de um evento. Na medida em que se estabelece uma dificuldade literária ao intérprete, Gadamer diz tratar a interpretação por três termos fundamentais: o jogo, a consciência histórica e o diálogo (linguagem). Ora, essa noção é demasiadamente redutora para a arte, uma vez que não permite conduzir seus termos por uma ambigüidade estrutural da frase (Jakobson). O que chamo aqui de “sentido único” não deve ser compreendido como se a filosofia entende-se a literatura ou os textos polissêmicos como monossêmicos – de forma alguma estamos subestimando a atitude interpretativa da filosofia – mas quero com essa proposta não impor à arte uma visada hermenêutica, mas antes uma noção escritural e permissiva que se estabeleça como uma réplica ao discurso totalizador por meio da construção aporística que desafia a noção de qualquer *semia*. O discurso filosófico, em seu intuito hermenêutico, cai nas amarras daquilo que, em muitos casos, eles criticam: na compreensão simplista dos movimentos de deslocamento e condensação da obra de arte literária. Se há deslocamento, o pressuposto não pode se dar como comprovação, compreensão, uma vez que não participa da própria dinâmica do texto. Em termos de uma condensação sêmica, o texto literário não participa apenas como um jogo (como diz Gadamer ou mesmo Derrida), mas como um processo de reinscrição da representação e da irrepresentabilidade. Aquilo que é apresentado pelo texto não pode ser compreendido como algo a ler, mas sempre como algo que se lê. O sentido único, então, se refere a uma produção subjetiva em que o sujeito se quer inscrito, mas ao mesmo tempo não se permite escrever como potencialidade ambígua. Assim, a hermenêutica (histórica) não permitiria ler a arte como uma erótica, mas apenas como um texto qualquer.

Vê-se, nitidamente, que Gadamer quer “aprofundar o sentido”, construir uma ‘ciência’ interpretativa na qual o sentido é seu objeto que deve se tornar inteligível. Obviamente não se está aqui querendo reduzir a hermenêutica gadameriana a uma simples compreensão que não revê seus preconceitos e pressupostos em vista do outro. O que se aponta, no entanto, é a necessidade de manter sempre em mira a noção transcendental da verdade do ser humano no mundo. A valência de uma interpretação estaria com isso profundamente ligada à noção de metafísica transcendental e, portanto, não permitiria compreender a literatura como um discurso em que se pode apreender a ‘mentira’ fantasmal como uma possibilidade de experienciar. Ora, a literatura poderia ser compreendida seriamente como uma mentira que sabe a verdade de ser mentira. O texto é um vestígio deixado à sombra de uma nova lógica que não pode operar simplesmente pela compreensão de uma consciência histórica, mas exige a apreensão de sua sensação da forma, ou seja, em um além-histórico que não pode ser comprovado por “fatos” (literários), uma vez que a enunciação é sempre subjetiva e pessoal.

Como, nesse nível, subordinar a estética à hermenêutica? A discussão gadameriana intenta fazer ler a abertura proposta por Heidegger na analítica existencial do *Dasein*. Nesse sentido, a hermenêutica depende da noção de temporalidade como instrumento de compreensão no sentido de buscar um des-velamento do ser-aí, dependente de certa conduta interpretativa. Nesses termos, como bem elucida Benedito Nunes (1999), a hermenêutica heideggeriana seria uma busca pela verdade transcendental do *Dasein* que expande, ao abrir, a idéia de interpretação a uma ontologia fundamental que segue uma “linha de pensamento não representacional e por isso poético [*dichtende-Denken*]” (NUNES, 1999, p. 89). A arte seria um acontecer da verdade: seja ela histórica ou transcendente.

Se o hermeneuta pretende subordinar a estética à hermenêutica, só o torna possível na medida em que acredita que a arte seja um *acontecer* da verdade. O objetivo direto da arte seria uma revelação ou abertura do ser na obra e não o contrário. Mas se concordamos com o argumento de Martin Heidegger acerca da “Origem da obra de arte” como aquela que se explica por sua própria forma, aí estaríamos próximos de uma análise em que o movimento hermenêutico pode ser minimamente interessante. Vejamos que não se trata aqui de um “aprofundar o sentido” (histórico), mas apreender a forma, tal qual essa se exerce sobre o intérprete. Heidegger, diferentemente de Gadamer, quer manter e observar a “coisidade da coisa”. Essa coisidade mantém-se em um nível de irrepresentabilidade que deve ser captado em dois níveis ao menos: o do suporte material (a coisa impressa) e a estética (elemento perceptivo e sensorial). A sensibilidade, conferida pela materialidade do objeto ou da “coisa”, deve ser levada em conta na tentativa de exercer uma atividade interpretativa.

A leitura hermenêutica, nesse sentido, estabelece um vínculo entre a matéria e sua coisa para compreender não o sentido, não a comunicação, mas a in-formação estética de uma dada obra. O estranho em se grafar in-formação – com hífen – deve permanecer como potencialidade ao leitor que vê a palavra como um todo composto, mas também como uma formação negativa. Na medida em que a obra de arte literária não visa comunicar nada, ela in-forma seu interpretante. In-formar pode querer dizer: (1) ‘pôr-em-forma’, manter-se vinculado a um sentido formal, afeiçoando o texto como uma matéria além do conteúdo; (2) ‘não-formação’ (ou ‘em-formação’), na medida em que se estabelece uma noção de sempre-formatividade, ou seja, como uma informação sempre *in progress* que necessita ser completada não por sentidos, mas sobretudo por mais formas; e (3) ‘dar forma à’, o elemento sensitivo e perceptivo da estética deve ser compreendido sempre como uma forma evasiva de apreensão daquilo que não se deixa representar, ou seja, in-formar esteticamente seria uma tentativa de coisificar o discurso.

O pensamento poético, assim, in-forma e exige uma releitura dos pressupostos da hermenêutica. Note-se que a poesia não pretende estabelecer um discurso que engana, mas antes um discurso que permite, de certa forma, um pensamento analógico que não necessita da representabilidade racionalista de uma busca do sentido. Ao engendrar um sentido da presença, a hermenêutica filosófica mantém-se não como uma linguagem para uma linguagem, mas sobretudo como uma visão acerca da linguagem. Assim, o poético visa conduzir o interpretante não pelo caminho da interpretação do sentido, mas pelo caminho de uma pergunta que faz pôr em estado de perda a possibilidade de compreensão completa daquele discurso. O discurso poético destroça a objetividade pois não permite uma representabilidade plena; o meta-signo destrói essa mesma objetividade pois não é representável, mas apenas transmissível em termos de uma possibilidade que contrarie a interpretação de si mesmo.

Basta então nos perguntarmos: realmente a compreensão deve conduzir o movimento existencial das ciências humanas e da filosofia? Poderíamos afirmar que sem dúvida! Mas será que a compreensão seria realmente uma questão da ontologicidade do ser? Algumas dúvidas devem ser propostas nesse instante. A possibilidade de ler a iterabilidade da escritura faz dessa afirmativa gadameriana um problema que não recebe resposta a partir de sua filosofia. Aquilo que no discurso seja diferença ou rastro não pode ser lido senão como aquilo que não se permite ler, quer-se dizer, a leitura diz aquilo que ela não quer e o leitor faz-se enquanto presença desse movimento de ida para além da presença. Tratar a poesia como um pensamento poético é, de certa forma, subverter as possibilidades de apreensão do sentido de letra e grama impostos à literatura moderna, à escritura. Se Gadamer pensa que compreender “significa que eu posso pensar e ponderar o que o outro pensa” (2000, p. 23), a literatura estaria muito longe dos

processos hermenêuticos de compreensão. Agora se, como pensa Heidegger, essa compreensão envolve a noção de “coisidade”, aí estamos diante de um problema que nos é caro: a representação pode ser interpretada?

Um aspecto da hermenêutica gadameriana que ainda precisa ser debatido é aquele da consciência histórica. Ter plena consciência de sua historicidade é realmente necessário para compreender? Sem dúvida a escritura, entendida como desenvolvimento do estilo, necessita da consciência de si de um sujeito e de um mundo representável a transformar. Mas no sentido de desfundamento desse mesmo *representâmen*, a escritura é capaz de estabelecer-se como questionamento à consciência histórica, uma vez que relativiza a reflexão sobre si mesmo do sujeito por uma reflexão sobre si mesmo do texto. Não se busca, com isso, uma leitura do excesso de sentido, mas pela reflexão sobre si do texto, uma rejeição ao processo sêmico de toda leitura. Não-significar não pode significar não-existir. Essencializar o significado seria, assim, uma forma de corromper o signo como potencialmente vinculado a um estado de perda, em que a fenda da compreensão poderia ser a própria compreensibilidade. Quando do não-senso de algo, o texto pode querer deixar seu estatuto simbólico para engendrar uma linguagem que estaria em um algo a mais, em uma potencialmente nulificação.

O texto literário não necessariamente permite o princípio de identidade, presente na consciência histórica, entre conceitos do passado e pensamento (1999, p. 394). Essa identificação é antes de tudo um “produtor” – ou melhor, uma tentativa produtiva – de compreender a historicidade como verdade do ser. Na medida em que Gadamer atribui uma lingüistidade à compreensão, sua interpretação parece se aproximar da obra de arte, mas ao mesmo tempo confere um problema ainda maior que é aquele de conduzir a linguagem a uma satisfação compreensiva, ou seja, imputa na linguagem a obrigatoriedade de compreensão. A hermenêutica, enquanto tentativa de atribuição de sentido, somente pode compreender a arte como uma interpretação do mundo e da linguagem. Ora, essa interpretação ou não existe como definidora daquilo que pode ser essencialmente arte, ou não permite experienciá-la como evento sensitivo e perceptivo.

Se a arte serve à desautomatização de nosso sistema perceptivo, como bem observou Viktor Chklóvski¹⁴⁷, não necessariamente se trata de uma inteligência programática do texto pelo leitor. Assim, o texto se proporia ao hermeneuta não apenas como um amontoado de significantes

¹⁴⁷ Aliás, seria necessária uma revisão da leitura formalista, que considera a arte apenas como um utensílio a ser analisável. Podemos notar que as idéias dos membros da OPOIAZ não podem ser reduzidas ao mero formalismo morfológico. As propostas, a meu ver, são mal lidas quando intentam construir pontes com conceitos estéticos totalmente vinculados com a vida humana. Assim, o texto de Chklóvski, Tynianov, Eikhbaum, Brik, do primeiro Jakobson e Tomachevski deveriam ser relidos por sua atividade teórica em que a análise morfológica demonstra eventos estéticos, perceptivos e, por que não, psicológicos. A tentativa da Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética não é somente descrever morficamente um texto, mas sobretudo dizer pela linguagem o que seria a linguagem poética.

para um significado, mas como um engendramento – processual – da alteração perceptiva e sensitiva daquilo que somente nos limites de uma arte o humano é capaz de ter. O texto literário provoca o limite da pergunta sobre a linguagem. Em sua pluralidade, o texto mantém-se como um desafio que não pode ser apenas respondido, mas deve ser des-percebido, enquanto presença de sentido.

Todo esse problema hermenêutico consiste basicamente na apreensão da idéia de signo. Sendo aquilo que se dá a ler, o signo impõe ao interpretante uma noção obrigatória de leitura, uma condução de significados para uma representação. Nesse sentido, o signo reduz drasticamente a noção de escritura à apreensão da realidade como passível de representabilidade, ou seja, a uma noção de coerência de conjunto que necessariamente incute um problema entre o dito e o dizer do texto. O aspecto sîgnico da linguagem faz da leitura um processo de tentativa de modificação do próprio estatuto do signo como tentativa de conhecimento e apreensão de uma realidade exterior ao signo ele-mesmo. Ora, esse aspecto pode ser compreendido como uma busca transcendental do sentido, que impõe a noção de uma não-materialidade necessária para a compreensão de um dado tecido de signos. O desmonte dos signos, portanto, seria uma atitude essencial para a reavaliação da hermenêutica em termos de leitura do texto literário. Se o texto é uma herma, deveria ser compreendido em seu estatuto pétreo e estático, escultural e hermético, não apenas como símbolo de um culto ou representante da sacralidade.

Levando às últimas a noção saussuriana de signo como sistema de diferenças, deveríamos conduzir quaisquer compreensões não fora do texto (ou do signo), mas por dentro daquilo que a linguagem pode produzir enquanto material significativo e significante, ou seja, o texto somente poderia ser respondido – interpretado – como uma outra escrita, uma outra tessitura. As diferenças se fazem a partir da noção “espacial” de presença e ausência, ou melhor, de rastreamento daquilo que pode estar inscrito como significação, enunciação. O signo é sempre uma remissão, portanto não poderia ser compreendido como uma presença historicamente comprovável. Nessa protelação, o signo perde seu estatuto de unidade e permanência, não pode ater-se a apenas um significado para um significante. Assim, no sentido de uma dinâmica sîgnica, ou o texto impõe-se como estado de perda ao interpretante e com isso se produz de forma lacunar, ou seus significantes devem ser reiterados (ao infinito) para se comprometerem com uma dada interpretação. Derrida, em sua *De la Grammatologie*, afirma:

Peirce va très loin dans la direction de ce que nous avons appelé plus haut la dé-construction du signifié transcendantal, lequel, à un moment ou à un autre, mettrait un terme rassurant au renvoi de signe à signe. Nous avons identifié le logocentrisme et la métaphysique de la présence comme le désir exigeant, puissant, systématique et irrépressible, d'un tel signifié. Or Peirce considère l'indéfinité du renvoi comme le critère permettant de reconnaître qu'on a bien affaire à un système

de signes. *Ce qui entame le mouvement de la signification, c'est ce qui en rend l'interruption impossible. La chose même est un signe.* (DERRIDA, 1974, pp. 71-72, grifos do autor)¹⁴⁸

Nota-se claramente a preferência do pensador pela “lógica” peirciana do signo. O processo de desconstrução do significado transcendental estaria já no semiótico, uma vez que este compreende o signo e sua interpretação sempre como um processo de “reenvio de signo a signo”. Para Derrida, se o signo não sai de sua própria dinâmica, não necessariamente estaria ligado ao significado metafísico imposto pelo logocentrismo filosófico. Aquilo que pode ser compreendido como termo de reenvio não requer uma definição de entrega, ou seja, o processo de significação sígnica pode ser compreendido como uma dispersão do significado por outros termos significantes, desde que o sistema de signos não seja alterado como possibilidade de presença e não como presença absoluta. Não haveria interrupção na produtividade sígnica e é nesse caminho que se produz tal escape ao sentido. Prende-se inevitavelmente ao movimento das representações e com isso o “desejo exigente” da presença pode cair em uma indefinição sistêmica.

Mas mesmo esse pensamento peirciano-derridiano apresenta um problema à hermenêutica do meta-signo. A compreensão da “coisa” como um próprio signo é demasiadamente discutível, sobretudo se a colocamos ao lado da metapsicologia freudiana, como elemento do irrepresentável; da filosofia heideggeriana, como elemento que se fundamenta a si mesmo; ou ainda do ensino lacaniano, que o aproxima do objeto perdido do desejo, própria falta. O meta-signo, enquanto processo de reenvio, de retorno do signo não sobre si mesmo, mas sobre outros signos possivelmente produzidos em termos de uma significação assêmica, estaria mais ao lado da compreensão fora do pensamento de Peirce e Derrida, uma vez que não pode compreender a coisa como um *representâmen*. Derrida ainda continua:

La dite « chose même » est toujours déjà un *representamen* soustrait à la simplicité de l'évidence intuitive. Le *representamen* ne fonctionne qu'en suscitant un *interprétant* qui devient lui-même signe et ainsi à l'infini. L'identité à soi du signifié se dérobe et se déplace sans cesse. Le propre du *representamen*, c'est d'être soi et un autre, de se produire comme une structure de renvoi, de se distraire de soi. Le propre du *representamen*, c'est de n'être pas *propre*, c'est-à-dire absolument *proche* de soi (*prope*, *proprius*). Or le *représenté* est toujours déjà un *representamen*. (DERRIDA, 1974, p. 72, grifos do autor)¹⁴⁹

¹⁴⁸ “Peirce vai muito longe em direção ao que chamamos mais acima a desconstrução do significado transcendental, que, num ou outro instante, daria um final tranquilizante à remessa de signo a signo. Identificamos o logocentrismo e a metafísica da presença como o desejo exigente, potente, sistemático e irreprímível, de um tal significado. Ora, Peirce considera a indefinidade da remessa como o critério que permite reconhecer que se lida efetivamente com um sistema de signos. *O que enceta o movimento da significação é o que torna impossível a sua interrupção. A própria coisa é um signo.*” (tradução de Miriam Chnaiderman; Renato J. Ribeiro, 1999b, pp. 59-60)

¹⁴⁹ A tal “própria coisa” é desde sempre um *representamen* subtraído à simplicidade da evidência intuitiva. O *representamen* funciona somente suscitando um *interpretante* que torna-se ele mesmo signo e assim ao infinito. A identidade a si do significado se esquia e se desloca incessantemente. O próprio do *representamen* é ser si e um outro, de se produzir como uma estrutura de remessa, de se distrair de si. O próprio do *representamen* é não ser *próprio*, isto é, absolutamente *próximo* de si (*prope*, *proprius*). Ora, o *representado* é desde sempre um *representamen*. (tradução de Miriam Chnaiderman; Renato J. Ribeiro, 1999b, p. 60)

Não é porque determinado elemento, determinada coisificação engendra um interpretante que necessariamente induz à noção de representação. Na coisa, a representação é talvez mais próxima daquilo que Freud chamou de *Vorstellungsrepräsentanz*, ou seja, um caráter representativo da representação e não um *hors texte* que se impõe como mirada sígnica. A busca derridiana de evidenciar a falência do signo cai aqui em uma problemática que não admite a possibilidade de o interpretante estar reiterado e empareado em seu si-próprio, que é conduzir-se como signo de signo, ou ainda, denegação de signo. Prender-se ao estatuto representativo não invalidaria a própria noção de *différance*? A interpretação que reenvia signo em signos não necessariamente deve ser compreendida como pertencente à coisa (representação), pois impõe mais uma busca hermenêutica pelo sentido. Aquilo que está oculto no texto pode vir à tona, mas se vier, por meio do significado, estará encobrendo a diferença significante que somente se inscreve como significante na cadeia metonímico-sintagmática de determinada tessitura.

A apreensão daquilo que é o próprio de si sendo como próprio do outro também parece estranho na medida em que somente o tecido interpretativo oferecido pelo próprio texto pode ser almejado como limite à enunciação. Vê-se que o problema todo está nessa palavra. Aquilo que se enuncia é já uma enunciação. Não podemos cair no binarismo de tentar captar apenas um dos aspectos. Sua dinâmica seria produzir outro enunciado que confirme essa enunciação, ou seja, apenas pela plissagem textual é que poderíamos ‘ler’ o texto como uma enunciação-enunciada, de outra forma teríamos apenas uma tentativa – desesperada ou deliberada – de produzir sentido para um sujeito da enunciação: uma individuação textual que se compromete apenas com o fora do texto.

Cabe-nos talvez agora interrogar: há uma coerência interpretativa que se caracteriza como mais atuante frente a um dado texto, como propõe Umberto Eco em *Os limites da interpretação*? Ora, essa é mais uma das atitudes que se comprometem com a inteligência e não com a estética. A busca de uma coerência, como o próprio nome diz, seria uma busca pelo sentido engendrado intencionalmente seja pelo autor, pelo leitor ou mesmo pela obra, como unidade harmônica de pensamento. Se o texto é uma evidência sígnica que se trama com significantes, talvez fosse melhor preocupar-se com sua coesão e não apenas com sua coerência. Muito do ‘êxito’ de um texto está em seu artifício sintagmático e não naquilo que poderia ser parafraseado. A coerência interpretativa de Eco talvez se limite à idéia de signo como possibilidade de representação. Uma vez que dispensemos esse aspecto, os limites serão os mesmos das possibilidades de enunciação-enunciada que a escritura seja capaz de oferecer como réplica.

Em termos de uma semiótica, a hermenêutica visaria uma compreensão que seja a mesma de uma representabilidade comprovável na medida de seus objetos interpretantes. Mas o

problema da interpretação não se encerra simplesmente nesse aspecto. A descoberta freudiana do inconsciente trouxe igualmente um problema hermenêutico à tona: o que é interpretar de acordo com uma psicanálise? Nesse sentido, poderíamos tentar inicialmente compreender aquilo que em termos textuais resiste à interpretação e escapa ao sentido previamente estabelecido. Depois, como as significações podem ser engendradas pelo método psicanalítico enquanto uma busca transferencial da linguagem. A psicanálise talvez esteja mais próxima da proposta interpretativa da diferença meta-sígnica, pois permite deixar-se ler não como mera busca por um sentido, mas estabelece-se como inscrição de significante.

Se bem nos recordamos, está na *Odisséia* homérica uma primeira menção confessional de um sonho que se pede a interpretar¹⁵⁰:

Posso contar um sonho que tive? Queres interpretá-lo? Crio aqui no palácio vinte gansos, alimentam-se de trigo e água. Observo-os, sinto calores. Desce da montanha um gavião imenso, de bico adunco. Parte-lhes o pescoço, acaba com eles. Deixa-os amontoados. As asas o erguem à amplidão divina. Gemo e choro no sonho. Rodeiam-me artísticos penteados. Choro desconsolada sobre corpos emplumados que o gavião deixou sem vida. Volta de repente e pousa lá no alto, na trave. Com voz humana, procura acalmar-me: ‘Coragem, filha de Icário, conhecido em terras distantes! Visão vã? Nunca! Tiveste um sonho premonitório. E se cumprirá. Toma os gansos como pretendentes. Gavião fui antes, agora sou teu esposo. Voltei. Planejei o fim dessa corja’. Foi o que ele disse. Ficou-me sonolência de mel. De passo apressado fui procurar os gansos que crio aqui no palácio. Bicavam trigo nos tanques, como de costume.” (HOMERO, 2007c, pp. 215-217)¹⁵¹

A angústia de Penélope revela um primeiro momento psicanalítico importante a essa discussão acerca da hermenêutica. A esposa fiel – essa espécie de pato selvagem de estivo monogâmico, como revela sua etimologia pelo radical *penéloph* – produz-se na demanda pela interpretação, quer-se interpretada pelo mendigo, velho (talvez o considere sábio), mas sobretudo por um Odisseu distanciado na memória e refletido ali a sua frente pelo disfarce. Notemos que Penélope trama o enredo de seu sonho em busca de elementos simbolizantes de sua vivência na espera de 20 anos pelo marido. Os pretendentes tornam-se crias da fidelidade de Penélope, o que “exige” de Odisseu uma postura avassaladora de rapinagem de sua própria esposa, daquilo que mesmo ela não mais considera como seu. A demanda do desejo de Penélope é a própria trama dos fios da história, o que se confirma por outra etimologia possível de sua assinatura: *pene*, *peníon*

¹⁵⁰ Na realidade, há diversos sonhos interpretados em toda a *Iliada* de Homero, mas nenhum deles possui ou postula essa necessidade interpretativa da demanda por significação. Penélope quer ser ouvida e expor seus sonhos de forma a guiar-se por eles.

¹⁵¹ A referência aqui é posta na tradução realizada por Donald Schüler, do Canto XIX, vv. 535-553, em uma tentativa de esclarecer a teoria da interpretação e não na análise propriamente dos significantes propostos pelo texto.

(‘o fio da trama’) e *elop-* do verbo *olópto* (‘desfiar, arrancar’). Se Odisseu é astuto (*polimétis*), Penélope é a astúcia em desfiar a trama. O que ela (já) sabe? A demanda se faz como a própria transferência de significação proposta pela mulher. Seu desejo será cumprido na medida em que a mesma articula seu cumprimento. Note-se que ela pergunta se o velho quer interpretar o sonho, mas o próprio sonho se interpreta. Não há espaço para aquilo que esteja fora do apelo ao amor do homem recém-chegado. Seu desejo é identificação com a falta e, talvez por isso, o interprete antes mesmo que se possa atribuir outros sentidos aos gansos ou ao gavião (humanamente deslocado).

O sonho é esse deslocamento, à maneira de demanda de amor pelo Outro, marcadamente esse velho mendigo trazido pelo filho – poderíamos dizer autorizado pelo filho que agora poderia ser rei? –, em que a realização do desejo de Penélope é realizado e motivado pelo próprio desejo. A ‘presentidade’ de certas imagens do desejo faz do sonho a cena propícia à interpretação de uma realização do desejo. Em certo sentido, ou ainda, em termos narrativos, Penélope ao tentar restabelecer a satisfação faz do conteúdo manifesto pelo sonho uma prolepse dos acontecimentos: o que ela espera, e deseja, seria o preenchimento da falta – desses calores noturnos que ainda sente a rainha de Ítaca – como um presentificação do objeto do desejo perdido. O “mel” deixado pelo sonho é restabelecimento dessa satisfação, assim como o “de costume” que encerra o sonho e inicia a demanda ao velho.

Nos versos que seguem, o velho apenas reitera o sonho da esposa. Sua trama deu certo? Para garantir-se de que o desejo será realizado, Penélope faz uma reprimenda seriíssima ao velho que revela o teor daquilo que se pode compreender como a própria matéria dos sonhos: “Sonhos são sombras, amigo, visões imprecisas” (2007c, p. 217). Todo o problema diz respeito à interpretação – o que fica evidente na tradução para o inglês de Stanley Lombardo: “dreams / are hard to interpret, and don’t always come true” (2000, p. 305) – e de como esse desejo pode ser satisfeito em termos de uma figuração (presentificada) pelas imagens oníricas. O desejo de Penélope faz ainda construir duas portas para o sonho: uma de cornos e outra de marfim, uma que revela um desejo real e realizável e outra que revela apenas circunstâncias nunca realizáveis, respectivamente. Os cornos, no caso da rainha, devem ser compreendidos pelo velho-Odisseu mascarado. Tudo o que se quer em uma análise é que a máscara caia, revele-se a identidade que estaria estranhamente próxima do sujeito que diz.¹⁵² Basicamente, o desejo de Penélope imanta as

¹⁵² A *Odisséia* é tão bem construída nesse sentido que no mesmo canto, pouco antes dessa revelação do desejo da rainha, Odisseu é revelado por sua ama Euricléia (canto XIX, vv. 361-507). O reconhecimento de Euricléia, durante a lavagem dos pés do mendigo trazido pelo jovem príncipe Telêmaco, em uma demonstração típica do cumprimento da lei fundamental da Grécia Antiga, a *xênia*, faz do processo de auto-revelação de Penélope um desnudamento simbólico que pode ser analogizado à cicatriz que apresenta o herói em termos de uma analepse. O Canto XIX seria, assim, uma espécie de canto revelador que ensaia, pelo mascaramento, desvendar os sentimentos dos personagens fulcrais da obra. Essa revelação foi magistralmente interpretada por

tramas interpretativas como revelação do oculto, mas sempre tentando mantê-lo como “sombra” que se dá como interpretação, como figuração ao sonhador ou ao analista.

A matéria dos sonhos e sua demanda particular por uma interpretação – que está no próprio título clássico de Freud, *Die Traumdeutung* – seria o método psicanalítico por excelência. Desvendar nos sonhos não apenas seus sentidos – pois ao menos nessa hermenêutica admite-se um “umbigo” que não se permite significar –, mas, sobretudo, seus significantes que se propõe como peças de um núcleo de desejo reprimido que precisa ser posto à realização. O sonho de Penélope é um conto de uma demanda. A psicanálise visa interpretá-lo na medida em que essa demanda é passível de um processo transferencial entre o sujeito e o outro, entre significantes. Seus disfarces, em termos de um trabalho onírico, apenas podem ser pensados se guardam uma natureza desejosa que fica presa à interpretação, talvez à querência pela interpretação. O sonho apenas se dá à análise, ou mesmo, exige a análise. Enquanto “substituto modificado”, como diz Freud, o sonho transfere o anseio à imagem e assim construiria uma formação onírica de energia e intensidade transferente.

Como interpretabilidade, o sonho se apresenta, à psicanálise, como um rébus a ser decifrado. Ora, o rébus pertence ao reino dos equívocos. Sons ou imagens que parecem ser apenas e que não são. O processo onírico, como um meio de cifrar os desejos inconscientes, seria assim um texto que *precisa* ser lido. Assim, estabelecem-se a decomposição e o processo associativo como métodos a interpretar. Desmembrar-se e associar-se, de forma disjuntiva, o núcleo escondido pela palavra do conteúdo manifesto, e, com isso, tem-se o processo eventivo do sonho como uma interpretação. Esse processo, para Freud, não termina, ao contrário, se ramifica em outros significantes. O conteúdo dos sonhos é então pensado como aquilo que pode ser reconhecido em uma interpretação (os cornos oníricos de Penélope); ou não-reconhecido e mantido na sombra (as portas de marfim da rainha).

Assim, a teoria e clínica psicanalíticas devem compreender, no processo de transferência, aquilo que poderia ser lido – pela decomposição e associação – como possível interpretação, na medida em que se estabelece o vínculo entre as produções oníricas (imagens) e sua enunciação (palavras). O que se lê, em termos analíticos, não é o sentido, mas as impressões (trilhamentos) entre significantes da matéria apresentada como texto-rébus. A psicanálise seria uma hermenêutica do “através”, não uma objetivação histórica daquilo que dá consciência ao nomeável.

O próprio Freud descreveu os processos oníricos como “trabalho”. Os pensamentos oníricos latentes são transformados em conteúdos manifestos pelo trabalho produtor de matéria

Erich Auerbach em “A cicatriz de Ulisses”, primeiro capítulo de *Mimesis*, no qual o filólogo alemão tece comentários sobre a questão da representação do tempo na obra homérica e na *Bíblia* judaica.

psíquica. Propõe-se duas formas desse trabalho: o *Traumarbeit* (trabalho de sonho) e o *Deutungsarbeit* (trabalho de interpretação). O sonho, como deformação, e, portanto, realização do desejo, é um duplo trabalho que se perfaz em manifestação significativa à interpretação. O “trabalho do sonho” poderia, com isso, ser compreendido como uma tentativa de cifrar as palavras por imagens desconhecidas ou enigmaticamente propostas como realidade. Esse trabalho visa dar ao intérprete um rébus que não pode ser solucionado apenas por sua visão ou leitura, mas necessita da contraparte do “trabalho de interpretação”. Na interpretação, o processo é contrário, aquilo que foi cifrado é reconduzido a um sentido, que deve ser tomado por fragmentos e não conjuntamente. A figuração trazida pelo *Traumarbeit* seria um processo de velamento da palavra em que a representação somente poderia ser compreendida se ela se referir a si mesma como cadeia significativa. Todo trabalho onírico, segundo Freud, ainda pode ser estabelecido em quatro aspectos fundamentais: (a) a condensação de formações compósitas; (b) o deslocamento, como transposição e transferência de afeto e intensidade; (c) a expressão figural; e (d) a elaboração secundária que se realiza pelo sonhador tentando interpretar, talvez aí em estado de vigília, aquilo que diz o sonho, impondo-se como variável do conteúdo manifesto.

A significação somente se estabelece na medida em que o texto pode resistir à interpretação, ao mesmo tempo em que se dá a conhecer como um objeto a ser interpretado. A dimensão da leitura psicanalítica dá à interpretação um duplo movimento de decifração que não corresponde apenas à busca do sentido, mas sobretudo mantém viva a horizontalidade do discurso, como uma sintagmática da linguagem. O processo não é dócil, como lembra Garcia-Roza (2004b, p. 87), pois sua distorção e resistência se processam com o intuito de “perturbar o trabalho analítico” (Garcia-Roza citando Freud). Nesse aspecto, a análise de um trabalho onírico – que em vários sentidos podem se convertidos em trabalho de crítica literária – pode conduzir-se por lacunas e suspensões que não permitem chegar a um sentido único e totalizante.

Paul Ricœur propõe uma síntese dessa situação hermenêutica:

L'interprétation (*Deutung*), qui ne s'est pas encore identifiée au travail de déchiffrement corrélatif du travail du rêve et que s'est attachée au contenu psychique plus qu'au mécanisme, a néanmoins commencé de recevoir sa structure propre; et cette structure est une structure mixte; d'une part, en termes de signification, l'interprétation est un mouvement du manifeste au latent; interpréter, c'est déplacer l'origine du sens vers un autre lieu; la topique, du moins sous sa forme statique, proprement topographique, figurera ce mouvement même de l'interprétation du sens apparent vers un autre lieu du sens; mais, déjà à ce premier niveau, il n'est plus possible tenir la *Deutung* pour un rapport simple entre discours chiffré et discours déchiffré; on ne peut plus se contenter de dire que l'inconscient est un autre discours, un discours inintelligible; la “transposition” ou “distorcion” (*Verstellung*) qu'opère l'interprétation du contenu manifeste vers le contenu latent, découvre une autre *transposition*, celle même du désir en images. (RICŒUR, 2006, p. 103, *grifos do autor*)¹⁵³

¹⁵³ “A interpretação (*Deutung*), que não se identificou ao trabalho de decifração correlativa do trabalho do sonho e que se prendeu ao conteúdo psíquico mais que ao mecanismo, começou entretanto a receber sua estrutura própria; e essa estrutura é uma estrutura mista; de uma parte, em termos de significação, a interpretação é um movimento do manifesto ao latente; interpretar é deslocar a origem do sentido em direção a um outro lugar; a tópica, ao menos sob sua forma estática, propriamente topográfica, figurará esse movimento mesmo da interpretação do sentido aparente em direção a um outro lugar do sentido; mas, já nesse primeiro nível, não

A visada ricœuriana, claro, é a da filosofia pensando a psicanálise, mas isso não invalida essa observação. A significação da interpretação, para o hermeneuta, seria necessariamente uma captação de sua estrutura própria, que se manifesta como movimento. Deslocando o sentido do sonho de um lugar a outro, a psicanálise se faz como algo além do sentido meramente captável pelo sujeito sonhador. A figuração onírica não deixa de funcionar enquanto trabalho de interpretação, apenas se torna uma figuração em que a palavra é tomada como movimento de significantes para um significado. O “lugar do sentido”, de que fala Ricœur, seria ainda uma transposição discursiva, e não meramente uma alteração de um discurso a outro. O “desejo em imagens”, quando tomado de uma condensação lacunar do sentido e de um deslocamento que é a própria cadeia de pensamentos distorcidos a um dizer, deve ser compreendido justamente naquilo que seu movimento de significação se propõe, como condensação e deslocamento que possam ser transferidos por meio de um trabalho de interpretação. A estrutura “topográfica” da interpretação psicanalítica quer manter-se em um “através” que não permite conduzir a própria interpretação como apenas um aprofundamento do sentido – antes é uma literalização do mesmo – mas sobretudo como um processo que se compreende na linguagem a ser perguntada. Retomando Penélope, no sonho-interpretação, a execução desse movimento, que pode ser considerada uma elaboração secundária ou ainda mesmo uma interpretação propriamente dita de seu movimento simbólico de ligação entre o conteúdo manifesto do sonho e sua inscrição como sujeito, é realizada plenamente em termos de um trabalho que está além da decifração. É uma pergunta que não cala ao oculto. O sujeito, ao tramar-se, reconhece-se no desejo desse oculto interpretável.

Em outro sentido, poderíamos tomar o argumento de Shoshana Felman, em seu “Turning the Screw of Interpretation”¹⁵⁴:

Logically and ontologically, the answer (of sexuality) in fact pre-exists the question (of textuality). The question comes to be articulated (rhetorically, thematically, and narratively) only by virtue of the fact that the answer is as such *concealed*. Indeed the question is itself but an answer in disguise: the question is the answer’s hiding place. The Freudian critic’s job, in this perspective, is but to pull the answer out of its hiding place – not so much to give an answer *to* the text as to answer *for* the text: to be *answerable for* it, to answer *in its place*, to replace the question with an answer. It would not be inaccurate, indeed, to say that the traditional analytical response to literature is to provide the literary question with something like a reliably professional “answering service”. (FELMAN, 2005, p. 105, *grifos da autora*)¹⁵⁵

é mais possível tomar a *Deutung* como uma relação simples entre discurso cifrado e discurso decifrado; não se pode mais se contentar em dizer que o inconsciente é um outro discurso, um discurso inteligível; a “transposição” ou “distorção” (*Verstellung*) que opera a interpretação do conteúdo manifesto em direção ao conteúdo latente, descobre uma outra *transposição*, essa mesma do desejo em imagens”. (tradução minha)

¹⁵⁴ Cf. Shoshana Felman, “Turning the Screw of Interpretation”. In: FELMAN, Shoshana (ed.) *Literature and Psychoanalysis: The question of reading: otherwise*. 9. ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005, pp. 94-207.

¹⁵⁵ “Lógica e ontologicamente, a resposta (da sexualidade) na verdade pré-existe à pergunta (da textualidade). A pergunta vem a ser articulada (retoricamente, tematicamente e narrativamente) somente em virtude do fato da resposta ser tão dissimulada. De fato a questão é ela mesma apenas uma pergunta disfarçada: a pergunta é o esconderijo da resposta. O trabalho crítico freudiano, nesta perspectiva, é nada mais que empurrar a resposta para fora de seu esconderijo – nem tanto dar uma resposta ao texto, mas responder pelo texto: para ser respondível por ele, para responder o seu lugar, para recolocar a pergunta na resposta. Não seria

A delimitação do que venha a ser uma leitura freudiana enquanto um serviço de resposta parece uma boa forma de guiar a noção de interpretação para a psicanálise. A pergunta retoricamente proposta é uma forma de esconder, ocultar (*concealed*) a resposta acerca da sexualidade. Em certo sentido, a hermenêutica psicanalítica trabalha no sentido de aproximar a resposta ao desejo que se estabelece enquanto textualmente questionador, ou seja, a resposta seria uma tentativa de apreender aquilo que na pergunta ficou disfarçado (*in disguise*) como falta. Tirar a resposta de seu esconderijo seria uma alternativa para compreender esse além da decifração, uma vez que leva em conta a resistência que se manifesta como pergunta. Felman esclarece que não se responde ao texto, mas *pelo* (para o) texto, ou seja, seu lugar – de pergunta, pois é retórico – permanece inalterado, mas deve ser compreendido como uma reproposição da pergunta já com uma resposta. O trabalho de disjunção na interpretação dos sonhos proposto por Freud seria, nesse aspecto, muito próximo a essa visão. Extraem-se os fragmentos do conteúdo onírico manifesto e deles, por aquilo que passa à transferência, se estabelece uma disjunção associativa em que os significados são respondidos por meio de novos significantes. Recolocar a pergunta como uma resposta acerca do desejo é, em larga medida, compreender como se processa a falta de significado em termos de uma analítica. O que falta ao texto do analisando seria uma forma de já interpretar seu discurso como potencialmente referente ao inconsciente.

Os elementos de uma analítica seriam talvez aqueles que se fizessem como “perguntas literárias”, ou seja, como respostas significantes propostas sintagmaticamente acerca de um conteúdo que é faltoso por excelência. O disfarce do texto literário deve ser respondido pela pergunta fundamental da sexualidade, não apenas porque assim propõe a metapsicologia freudiana, mas sobretudo porque imputa a falta que somente poderia ser preenchida pelo significante e por seus deslocamentos – movimentos de lugar – por uma sintaxe. O texto deve ser “*answerable for it*”: respondível ou responsável? A pergunta aqui não é resposta, seria mais uma ponte entre aquilo que é significado-pela-falta e aquilo que não se pode escrever senão-pela-falta. A pergunta é, assim, uma aporia da escritura que não permite ser inscrita se não como uma posição contrária à interpretação.

Susan Sontag, pelo que se saiba, enunciou o problema de forma sistêmica em seu famoso ensaio, de 1964, “Contra a interpretação”. A base de sua discussão seria uma valoração de uma erótica da arte. Não interpretar, no sentido de Sontag, aproxima-se desse estar “*answerable for it*” proposto por Felman. A noção aqui não é aquela que se impõe limites de questões, mas antes aquela que se propõe como deslocamento de perguntas por possibilidades de responsabilidade.

impreciso, com certeza, dizer que a tradicional resposta analítica para a literatura é suprir a pergunta literária com algo como um confiável “serviço de respostas”. (tradução minha)

Ao tentar garantir à arte seu direito de existência pela experiência e não pela teoria – helênica e mimética – Sontag elimina certas utilidades da arte que estariam presas à busca do sentido e compreensão da arte enquanto conteúdo meramente representativo. A idéia de *interpretar* seria assim uma mera fantasia alimentada de tentar estabelecer uma compreensão linear da obra de arte; como se ela dissesse alguma coisa além dela mesma.

A disputa contra a interpretação se instala, nesse sentido, em certa compreensão alegórica da arte que visa “traduzir” as pretensões do texto frente a seus leitores. Para Sontag, a interpretação parte do princípio que haja uma discordância entre “significado imediato” e “exigências dos leitores” (2004, p. 22). Com isso, pretende-se escavar os elementos aparentes como se os mesmos não fossem já propriamente aquilo que se dá a interpretar. As críticas ao método freudiano, durante a fundação da psicanálise como estudo interpretativo de matérias que não eram valorizadas pela comunidade científica, consistiam justamente em um erro de compreensão daquilo que estava sendo proposto como material (objeto) interpretável. Para Freud, mesmo as elaborações secundárias seriam fontes que pedem uma interpretação, na medida em que participam dos processos oníricos. Assim, o que parecia aparente, manifesta-se como latência.

A disputa de Susan Sontag torna-se clara quando referencia a arte interpretativa como mecanismo de desmonte da arte em busca de um significado. Visando polemizar (tomemos essa palavra no sentido mais forte e etimológico de *pólemos*), a crítica levanta quatro aspectos acerca da interpretação que nos parecem fundamentais: (a) que ela pode ser compreendida como um veneno à sensibilidade; (b) que se trata de uma vingança do intelecto contra a arte; (c) que a mesma empobrece o mundo; e (d) que a interpretação compreende o mundo como espectro de significados. Em todos os aspectos podemos notar que o grande problema seria aquele de impor um limite à obra de arte em seu processo de significação. A interpretação transformaria, assim, a arte em qualquer outra coisa que não a sensibilidade de um significante; impondo aos textos “crostas de interpretação” (2004, p. 26) que impedem uma releitura (sensível) do mundo.

Assim, a interpretação seria sempre insatisfatória e uma forma de violação à arte, pois conduz suas estruturas por um caminho que é o do apenas significado. Ao analisar as atitudes artísticas que desmoronam o caminho hermenêutico, Sontag cita o problema da poesia moderna (sobretudo em Eliot e Pound) que fogem da interpretabilidade pelo silêncio e pela negação da palavra, através de “restaurar a *magia* da palavra” (2004, p. 28). O afastamento dos níveis contedísticos revela uma intolerância à visão redutora da interpretação. Ao compreender-se como distante, a arte revela-se como uma discrepância entre o dizível e aquilo que porventura venha a ser enunciado em seu território. A poesia moderna exigiria assim uma maior atenção à

forma, concentrando-se no aspecto descritivo da crítica e não na emissão (imposição) de significações previamente estabelecidas.

Tudo o que Susan Sontag almeja em seu artigo é uma *transparência* para “sentir a luminosidade da coisa em si” (2004, p. 31). A materialidade do objeto artístico deve ser contemplada e, potencialmente, sentida. Como ela mesma propõe:

O que é importante hoje é recuperar os nossos sentidos. Temos de aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, a *sentir* mais.

A nossa tarefa não é descobrir numa obra de arte o máximo de conteúdo, e ainda menos espremer mais conteúdo de uma obra do que aquele que já lá está. A nossa tarefa é reduzir o conteúdo de modo a podermos ver realmente o que lá está.

O objectivo de qualquer comentário sobre a arte deveria ser nos nossos dias tornar as obras de arte – e, por analogia, a nossa própria experiência – mais, e não menos, reais para nós. A função da crítica devia ser mostrar *como é o que é*, ou mesmo *que é o que é*, em vez de mostrar *o que significa*. (SONTAG, 2004, p. 32, *grifos da autora*)

Vê-se aqui a tentativa de recuperar uma significação, mas pela atenção ao significante que se oferece estética, sensorialmente. Aquilo que se constrói enquanto realidade da experiência da obra de arte é, vinculando-se a uma interpretação, as potencialidades da “erótica da arte” que suplantaria a hermenêutica. A arte tem de provocar desejo, ser uma demanda por respostas que façam das perguntas retoricamente propostas um desvelamento dos sentidos, não meramente intelectualizados, racionalizados, mas, sobretudo aqueles que se conduzem os sentidos humanos enquanto experiência corpórea. O significante tem essa propriedade, uma vez que ele é um ‘como’. A questão posicional das palavras em um dado discurso produz-se como uma tentativa de aproximar os elementos sensitivos daqueles que podem servir à representação. De fato, o significante não pode ser compreendido como mera representação, mas como a própria coisa sentida – algo próximo da idéia de sonho como realização do desejo – para que assim possamos compreender que esse ‘como’ é já sentido e não produção de sentido.

Em certa ótica, a hermenêutica se quer manter certo *status* ou mesmo funcionalidade no discurso sobre a arte, deveria passar por uma anamorfose em que suas hipóteses seriam reconfiguradas pela manutenção de uma dinâmica para-escritura. A ‘erótica’, proposta pela pensadora, poderia, assim, ser compreendida como uma tentativa de fazer da crítica uma forma de sentir, uma segunda linguagem plural que não pode deixar de ser, ela também, uma deformidade comunicativa para analogizar as experiências sensoriais sentidas como texto. Ler seria, com isso, uma atividade de demanda que faz do outro seu objeto de desejo, mas também de resposta pulsional na qual a estrutura do texto, como a estrutura do sonho, mantenha-se em sua linguagem de rébus, sem necessariamente exigir-se na contingência de outro discurso, mas na pertinência de linguagem intertextualmente proposta.

A crítica-escritura, conforme a define Leyla Perrone-Moisés, por seu estatuto de invenção e pretensão literária, poderia ser uma saída a essa atitude contra a interpretação, uma vez que se faz como linguagem e não como mero utensílio de transmissão didática ou problemática. A crítica que é também uma escritura pretende, em diversos aspectos, transferir a discussão sobre o significado para um ponto nulo – pretende mesmo *anéntiser le sens*, como aponta Barthes sobre a escritura de Blanchot – e propô-lo como uma leitura de execução da forma, uma leitura em que é a forma uma *apresentação* dos problemas que são rastros ininterpretáveis e que, portanto, deveriam permanecer em seu estado de ausência. Com isso, a crítica não seria apenas uma metalinguagem acerca da obra, ela é a própria linguagem da obra, mas posta em um segundo plano, grau (como quer Genette), de onde sua leitura se estabelece como mais um objeto artístico e erótico.

Se o sonho se manifesta como uma dupla porta, nos dizeres de Penélope – aquela de chifres e aquela de marfim –, mais forte deve ser a atenção do hermeneuta na tentativa de lê-lo como um texto que se apresenta não como um fora da linguagem, ou como uma figuração, mas antes como mais uma demanda (de amor) que pode ser, por si mesma, sua resposta. A crítica-escritura, ao não ler apenas o sentido, não se prende apenas ao sonho interpretável dos cornos, mas preocupa-se sobretudo com a porta do sonho que parece desimportante e não-interpretável. Ler o marfim seria ler o estado amorfo dos sonhos (como propõe a tradução de Donald Schüler), seria ler o enganoso (*a deceptive dream*, na solução de Stanley Lombardo) enquanto possibilidade erótica e não como aquilo que se dê a visão redutora do mundo como intelecção e conhecimento, mas como uma experiência sensorial e sensitiva que necessita ser extrapolada. Vivenciar o sonho, como o estranho de si, seria colocar-se nessa amorfia que, por processos lingüísticos, somente se executam dentro da condensação (de imagens e figurativa) e do deslocamento (de sintagmas ou de intensidades). Ou ainda, como reclama Walter Benjamin aforisticamente, em *Rua de Mão Única*: “Convencer é infrutífero” (1997, p. 14): sem dúvida, a crítica-escritura faz do texto seu próprio meio de dismantelamento das coisas significadas.

b. SISTÊMICA METÁFORO-METONÍMICA: CERTAS ILUSÕES

Toda significação, sentida como literária, deve ater-se ao problema da metáfora enquanto processo de potencialização dos sentidos expressos. Uma vez que se exige do leitor uma leitura que não despreze o significante, ou ainda melhor, que interprete (eroticamente) justo o significante, a metáfora precisa ser compreendida não apenas por seu nível paradigmático, mas

em relação intrínseca e identitária com metonímias que se fixam na cadeia sintagmática e se estabelecem não apenas como deslocamentos, mas como diferenciação de sememas.

Isso claramente se faz em um nível simbólico da linguagem, no qual a literatura pode ser compreendida. Meta-significamente, as coisas são um tanto mais complexas, uma vez que o mesmo se estabelece não por meio de uma identificação com o significante simbólico, mas com a letra que ex-siste do Real. O meta-signo procura compreender a tensão da linguagem frente a ela-mesma (ou melhor, ao seu outro). Posto que a linguagem é no momento em que ela falha, o texto meta-sígnico pode oferecer uma história da linguagem a partir de seus contornos (margens) em sintomas: eixos verticais (paradigmáticos) e horizontais (sintagmáticos) da metáfora e da metonímia. Essas relações, portanto, devem ser compreendidas separadamente para em um ‘só-depois’ as coisas se tornarem mais unidas e, potencialmente, inseparáveis.

A sistêmica metáforo-metonímica apresentada pela teoria da literatura inicia-se desde muito cedo nos estudos literários. De fato, desde a primeira obra inteiramente dedicada a tratar da literatura o assunto se estabelece como uma preocupação conceitual e metodológica. Aristóteles, no XXI capítulo que trata da “Elocução Poética” de sua *Arte Poética*, define:

A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia. (ARISTÓTELES, 1973, p. 462, 1457b 6)

Essa definição apega-se, logo se vê, à noção de transporte entre os termos que servem à representação. Aristóteles compreende a metáfora em seu sentido etimológico de mudança ou transposição, ou seja, a entende como um processo de alteração do sentido próprio (“corrente” como diz o filósofo) ao sentido figurado por imagens analógicas. Nesse sentido, a metáfora pode ser compreendida como uma designação de um objeto por outro, mantendo-se a relação de semelhança, mas que caminham não apenas como condensação imagética, mas como um deslocamento das coisas significantes. As mudanças, como se pode observar no fragmento aristotélico, são sentidas como formas combinadas de padrões lingüístico-gramaticais e não apenas em direção a seleção ou substituição paradigmática.

Assim, a primeira noção do conceito de metáfora se estabelece como um meio elocutório, ou seja, a partir da noção expressiva e não naquilo que geralmente costumamos atribuir metáforas. Ora, Aristóteles está sempre descrevendo um fenômeno de “arte poética” e, com isso, faz de seu trabalho um universo que discute os modos expressivos da língua enquanto uma arte (*tékhne*) como efeito de construção. O que interessa aqui é o procedimento de transporte que faz dessas designações alterações de sentido, em termos de uma similaridade.

Aristóteles ainda reforça essa idéia quando delimita o campo da metáfora como aquele que revela o engenho do poeta:

Grande importância tem, pois, o uso discreto de cada uma das mencionadas espécies de nomes, de nomes duplos e de palavras estrangeiras; maior, todavia, é a do emprego das metáforas, porque tal se não aprende nos demais, e revela portanto o engenho natural do poeta; com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças. (ARISTÓTELES, 1973, p. 465, 1459a 4)

A percepção do poeta, seu artifício, está no bem dispor as semelhanças entre os termos e a dinâmica elocutória que se apresentam no discurso poético. O uso estilístico da associação técnica de lexemas faz do texto uma teia que se constrói pela conjunção dos termos comparantes e comparados, ou seja, naquilo que as similaridades podem se manter pela presença de um vocábulo em detrimento de outro, de uma palavra no lugar de outra ou ainda de uma referência no espaço alheio. Bem combinar as palavras as torna “vocábulos peregrinos” (Aristóteles, 1458a 18) em que os nomes são ressignificados em termos de suas qualidades e similaridades não para produzir um discurso lógico, mas antes um *decurso* no qual o sentido possa estar em suspenso – em viagem ou exilado – do padrão racionalista da compreensão.

A “andança” poderia ser assim uma metáfora para a metáfora, uma vez que a mesma caracteriza um percurso a ser percorrido em dada duração. O curso não apenas é traçado, mas também sofre uma demora que seria a da própria integração entre significantes (gênero, espécie) por meio do transporte (transposto). Aquele que se desloca na sentença então não seria apenas o sintagma vazio – ou esvaziado pela falta de sentido – mas também o ajuntamento relacional entre termos que competem e coadunam-se. A proposição poética seria, assim, um caminho de transposições imagéticas e posicionais em que as substituições se efetuem por meio de combinações entre-sílabas. O que resta, nessa caminhada, então é a analogia, superando a lógica enquanto discurso institucionalizado, obrigatório, filosófico.

Em *História da eternidade* (1936), Jorge Luis Borges¹⁵⁶ consagra dois ensaios ao problema da metáfora. O primeiro deles, um longo tratado, recheado de exemplos deliciosamente dispostos, trata da estrutura padrão da poesia islandesa: “As *Kenningar*”. Borges começa chamando atenção para essas estruturas como se as mesmas fossem padrões sinônimos a determinadas expressões, mas que, em larga medida, servem também como “menções enigmáticas” (1999, p. 405). Seu trabalho, portanto, está no nível das equivalências paradigmáticas em que a conservação e aplicação repetitiva se construía como estrutura comum da linguagem literária de até então: a linguagem literária possui, assim, seu estereótipo estruturalmente signico. A língua, ou à maneira de um *kenning*, a “espada da boca”, seria uma canção perfeitamente captável ao ouvido, na medida em que a metáfora não alegorizasse o sentido, exigindo uma interpretação, mas fazendo com que o ‘ouvinte’ compreendesse

¹⁵⁶ Cf. Jorge Luis Borges, *Obras Completas I*. São Paulo: Globo, 1999.

sensorialmente. Enquanto podem ser entendidas como símiles engenhosamente enganadores, as *kenningar*, ainda alerta o ficcionista argentino, “impõe-nos esse espanto, distanciam-nos do mundo.” (1999, p. 418).

Borges, no entanto, termina seu ensaio com dois *post-scripta*, dos quais o segundo muito nos interessa e já anuncia o próximo ensaio. No P.S. de 1962, é proposta a leitura de que as *kenningar* não seriam metáforas inicialmente, pois essas se tratam de uma “descoberta muito tardia das literaturas” (1999, p. 419). Partindo do verso aliterante da tradição saxã, Borges levanta a possibilidade daquelas estruturas não serem metáforas, mas estruturas fixas – sintagmáticas – para manutenção sonora do poema.¹⁵⁷ O verso do medievo saxão – como também o foi em seu nível românico, bastando para isso lembrar a expressão provençal famosa para definir poesia, *motz e.l son* – seria um verso de preocupação essencialmente musical e estrutural, não conteudístico. Assim, se há uma metáfora, a mesma deriva de um padrão rítmico que visava aludir, pelos sentidos, as imagens. Nesse sentido, a metáfora poderia ser considerada como uma “invenção” moderna, para ‘forjar’ o pensamento analógico que não poderia passar-se por uma constituição sentencial, frasal.

O ensaio imediatamente posterior a esse das *kenningar* é aquele sobre “A metáfora”. Borges solicita – demanda? – em seu amor pelas histórias (entre) (mal)contadas que algum dia se faça a história da metáfora para resolver conjecturas que dali retirou. Ao “resenhar” as propostas metafóricas que vão de Snorri Sturluson a Benedetto Croce, do *I Ching* a Dante Alighieri, de Homero a Lugones e Baudelaire, o texto propõe uma definição de metáfora que se constrói entre a percepção analógica do mundo (que pode reduzir o conjunto metafórico a poucos elementos) e a combinação em uma cadeia significante que reitera as coisas da realidade com aquelas propostas por meio de uma linguagem. Os “objetos verbais” trópicos dos quais nos fala Borges constituem-se em uma listagem ininterrupta de exemplificações – uma espécie de panorama ideogramático como propõe a crítica poundiana – que culminam na percepção das “afinidades íntimas” da escritura do texto dantesco:

Sua virtude ou fraqueza estão nas palavras, no curioso verso em que Dante (*Purgatório*, I, 13), para definir o céu oriental, invoca uma pedra oriental, uma pedra límpida em cujo nome está, por feliz acaso, o Oriente: “*Dolce color d’oriental zaffiro*” é, fora de qualquer dúvida admirável; não é o caso de Góngora (*Soledad*, I, 6): “Em campos de safiras apascenta estrelas”, que é, se não me engano, simples imagem grosseira, simples ênfase. (BORGES, 1999, p. 424)

A percepção de Borges é sem dúvida clarificadora – no sentido máximo que essa palavra pode assumir enquanto a *claritas* de São Tomás de Aquino, lida pelo jovem Stephen Dedalus – uma vez que faz consoante a leitura da metáfora não apenas como analogia, mas também como

¹⁵⁷ Diga-se de passagem, tese igualmente defendida por Segismundo Spina em seu tratado de poesia medieval e Rodrigo Garcia Lopes, em sua introdução à tradução de *The Seafarer*.

posição das palavras em um dado discurso. A discussão acerca da melhor disposição de uma imagem previamente concebida pelas escrituras bíblicas – Borges se refere ao episódio do Êxodo, em nota de rodapé – parece fazer com que a compreensão da metáfora se estabeleça diretamente pelos aspectos posicionais e não apenas como a melhor imagem. Góngora, ao construir a imagem mais impressionante por seu teor estranho, erra por não colocar a metáfora funcionando autonomamente dentro de sua própria imagética. Dante assim o faz na medida em que o oriente não é apenas referido, como pode ser “degustado” em cor, calor, gosto, visão, tato, paladar. Há no verso do “Purgatório” uma consonância entre todos os sentidos que são “soprados” com o céu nascente. A efetividade é aquela de fazer, em uma expressão de Décio Pignatari, *ouver*. O pastoreio de estrelas pelo céu oriental traz apenas uma impressão do diário, do corriqueiro, da imagem chapada, sem sentidos.

Em um prisma diferenciado, Roman Jakobson trata o problema a partir de distúrbios lingüísticos que representam regressões e desintegrações verbais. Em “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, o lingüista-poeta estabelece uma divisão sistemática dos processos de significação lingüística pelos termos metáfora e metonímia, ou ainda, por distúrbios de contigüidade e distúrbios da similaridade, respectivamente. Isso equivale dizer que Jakobson trabalha os tropos como uma linguagem em estado específico de afasia (da normalidade sintática e anormalidade semântica ou vice-versa), na medida em que a mesma lida com questões de contextura e substituição no universo de aquisição da fala.

Primeiramente, partindo da tradição saussuriana, o lingüista trabalha o duplo caráter da linguagem como articulações nos eixos da linguagem nos quais estão a seleção “das entidades lingüísticas” e a combinação “das unidades lingüísticas” (2003, p. 37). Em um repertório lexical previamente imposto pela língua, combinam-se feixes distintivos. Daí surgem seus modos de arranjo que são divididos entre combinação das unidades que se fazem pela contextura, que poderia ser definida como a interligação dos elementos textuais postos em uma relação de tessitura significante; e a seleção em que se opera a substituição de entidades virtualmente propostas pelo universo lingüístico e discursivo de uma dada língua.¹⁵⁸ Os elementos diferenciais

¹⁵⁸ Todo esse universo do duplo caráter da linguagem é importante para a construção do grafo do meta-signo, que será proposto logo a seguir, uma vez que a base contextual de sua produtividade se faz sobre esses eixos e modos de arranjo. O problema que se apresenta aqui é de natureza fundamental, pois a linguagem literária do meta-signo, como apagamento metafórico, não pode ser considerada apenas por um caráter dual, mas sempre ternário. É o próprio Roman Jakobson que nos fornece a leitura em seu outro artigo “A linguagem comum dos lingüistas e dos antropólogos”, no qual indica a interpretação sígnica de Peirce como mais bem adequada para a compreensão da *semiose* ao incluir um terceiro termo na relação objeto e signo, o interpretante (2003, p. 31). Esse terceiro, fazendo parte da relação de significação, impõe uma outra dinâmica ao signo lingüístico, ao menos no tocante à linguagem da poesia, em que o gráfico cartesiano de Saussure precisa ser repensado – o que se verá logo mais adiante nesse mesmo §. O gráfico deve ser compreendido em sua projeção sobre o outro eixo, deixando para trás apenas um rastro identificável com paradigma autônomo-comunicativo e referencial. Nesse sentido, o meta-signo partiria da linguagem poética, como institucionalizada, para somente aí refletir sobre a linguagem e sua desconstrução representativa. Se, como afirma Jakobson, a linguagem poética é aquela que reflete sobre a linguagem comunicativa, o meta-signo é aquele que reflete sobre a linguagem poética e não considera como necessário a referência exterior do discurso comum.

da linguagem solicitam que se diga sempre algo diferente para que haja variabilidade lingüística e comunicativa. Nesses arranjos estão, portanto, toda a dinâmica de significação de um dado signo, uma vez que os mesmos efetivam a memória.

Jakobson ainda discute a questão dos arranjos em sentido saussurianos de presença e ausência. A combinação seria a presença de uma série efetiva, ou seja, aquela que se dá *in praesentia* de um dado texto. Já a seleção somente pode se constituir *in absentia* enquanto membro de uma série que é mnêmica. Essa relação de participação e pertencimento à frase é problemática na medida em que se estabelece na função poética da linguagem, pois a ausência – que pode significar uma potencial polissemia – deve ser considerada do ponto de vista de sua presentificação, subliminar, para usar um termo de Jakobson (1970), que efetivamente poderia conduzir os semas por uma sintaxe; a mensagem como uma combinação:

O destinatário percebe que o enunciado dado (mensagem) é uma combinação de partes constituintes (frases, palavras, fonemas, etc.) selecionadas do repertório de todas as partes constituintes possíveis (código). Os constituintes de um contexto têm um estatuto de contigüidade, enquanto num grupo de substituição os signos estão ligados entre si por diferentes graus de similaridades, que oscilam entre a equivalência dos sinônimos e o fundo comum (*common core*) dos antônimos. (JAKOBSON, 2003, p. 40)

Jakobson estabelece que a alternância semântica se estabeleça em uma relação de justaposição sintática. É essa a razão da função poética. Aqueles que criticam o lingüista (George Steiner, V. Manuel Aguiar e Silva) em sua concepção dessa funcionalidade pecam justamente em não compreender esse processo que não é comunicativo, como apontam, mas totalmente intrínseco à linguagem (ou talvez à lingüística, como preferiria Jakobson). Esse “destinatário” não se refere apenas à comunicação, antes se relaciona com o interpretante peirciano em que o enunciado, enquanto combinação, deve ser compreendido como uma enunciação. O processo de tessitura textual se faz, assim, na ligação dos estatutos de contigüidade (contexto, mensagem, combinação) aos graus de similaridade (substituição, código, seleção), que fazem equivaler a lógica sintagmática – puramente metonímica – à analógica textual (paradigma sintagmático) – no qual a metáfora comanda as relações de significação. Em termos de uma poética, o que vale não é apenas as divagações entre os dois mecanismos, em distúrbio, mas os processos de estruturação do enunciado como aquele que é capaz de comprometer a comunicação em prol de uma reflexão acerca da própria mensagem.

Ao separar as duas deficiências lingüísticas, Jakobson define aquela referente à seleção como uma linguagem “reativa” (2003, p. 42), ou seja, aquele que sofre do distúrbio de similaridade apenas é capaz de “conversar” em um contexto já iniciado, pois o mesmo se prende à sentença e não ao simbólico da frase. A completude discursiva somente é possibilitada na medida em que as frases possam ser lidas como pertencentes a uma anterioridade. Com isso, as

seqüências são sobretudo elípticas e seu sujeito tende à omissão uma vez que são substituídos por componentes anafóricos. Em verdade, as frases são formadas por grandes vãos de simbólico. Há furos aqui que somente podem ser interpretados, compreendidos e, mesmo, ditos a partir da relação contextual. A sentença é incapaz de se formular autonomamente, pois carece do nome, ou ainda, da inscrição do nome em seu bojo.

Obviamente que quando nos referimos ao contexto não estamos falando de contexto referencial ou comunicativo, mas antes de uma contextura frasal. Tratamos da sintaxe como mecanismo relacional de posições, ou seja, é pelo universo sintático que os elementos se combinam, em diferenças, por uma contigüidade significativa. A literalidade da palavra, no distúrbio de similaridade, impede a compreensão metafísica do mundo, pois as operações de similitude cedem espaço a uma sintagmática. Esse processo deve ser compreendido como uma metonímia, uma vez que é pela contigüidade que se determina o comportamento verbal ativo dessa relação objetivada. A contextura sintática é apresentada como uma materialidade do conteúdo como referencialmente pensado, o que equivale dizer que a metonímia opera sempre na presença de uma dada enunciação, convertendo-se em enunciado estabelecido. Sua significação nunca pode ser mais do que aquilo que está impresso na folha, mas também nunca está aquém dessa folha. Devendo ser vivida como presentificação, a metonímia subverte o nível interpretativo dos signos, pois exige dos mesmos uma re-inscrição do signo sobre seu próprio combinar-se em uma sintaxe.

Se nos lembrarmos da definição jakobsoniana de função poética da linguagem como a projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, na qual as relações de referência são abolidas em prol de uma identidade total entre significante e significado, entre seleção e combinação, podemos reler o distúrbio de similaridade – a metonímia portanto – como um processo inverso. Ou melhor, nas palavras de Jakobson, quando explica a substituição de *garfo* por *faca*: “Tais metonímias podem ser caracterizadas como projeções da linha de um contexto habitual sobre a linha de substituição e seleção” (2003, p. 49). Nesse sentido, teríamos que a metonímia se constrói como uma dupla linha no eixo paradigmático que sofre uma alteração sintagmática. A contextura, nesse nível, seria então uma seleção que ocorre sempre na presença, deixando um furo de ausência no discurso, mas rastros de uma possível interpretação.

Compreender a metonímia como operação inversa à função poética da linguagem elucidada o processo conotativo como aquele da perda da metalinguagem. O comportamento verbal da contigüidade não se constrói pela metáfora e assim presentifica o discurso como pura presença. A metalinguagem, sendo um *para além da linguagem*, não estaria aqui se não como similaridades contíguas. Assim, o processo de reiteração discursiva realizado por um exercício meta-textual

deve construir-se na ponte entre a dissolução metonímica da nomeação e a dissolução metafórica da estruturação, o que faz de ambos processos de esvaziamento da referencialidade.

No pólo oposto, Jakobson descreve a deficiência de combinação como uma deterioração na combinação de entidades lingüísticas complexas. Em outros termos, o problema da metáfora está na construção de sentenças válidas em extensão e em interpretação. Nesse processo, o interessante é que, ao contrário da metonímia, não há perda de palavras, mas há uma construção – que Noam Chomsky chamaria de agramatical – por uma amontoado de palavras que, ao discurso lógico, parecem desconexas e desvinculadas de uma “harmonia” coesiva. Não dependendo das funções gramaticais, os elementos de construção desaparecem das frases (não havendo preposições, conjunções, conectivos, flexões, casos oblíquos). Tudo seria nuclear e permanentemente persistente.

A dissolução de contigüidade produz-se, assim, por uma “transferência deliberada de sentido” (Jakobson, 2003, p. 52). A relação deve ser construída com a supressão da sintaxe, dessa forma apenas os jogos analógicos entre palavras nucleares podem formar uma realidade lingüística. A nominação é um processo de ataxia, como parece sugerir Jakobson, ou seja, o distúrbio da frase faz da palavra a única possibilidade de construção real de uma linguagem, justamente pela afetação de sua hierarquia constitutiva.

De um ponto de vista meta-sígnico, o que temos é exatamente esse convívio paradoxal proposto por Jakobson: de uma contextura parte-se à substituição. A metáfora, no meta-sígnico, seria ativada não pela afasia de contigüidade, mas, sobretudo pela disseminação dos elementos que representam uma parte delirante dessa mesma contigüidade. A metáfora não seria semanticamente atáxica, ao contrário, seria ataxicamente semântica. Se se lê em Mallarmé as partículas coesivas, os dêiticos, os partitivos não é porque se quer forçar uma gramática inexistente, mas porque o texto mallarmaico seria justamente aquele em que esses elementos conferem uma realidade lingüística que poderia se passar por um distúrbio de similaridade, mas que, por seu caráter altamente analógico e extremamente fora da lógica tradicional do discurso, compreende-se como um distúrbio de contigüidade. Nesse caso, a nominação não seria substantiva, mas, digamos, “prepositiva”, fazendo das estruturas sem-sentido a própria estruturalidade daquele texto; e da disseminação combinatória (sintagmática), sua reflexão lingüística.

Aprofundando as noções jakobsonianas, Jacques Lacan cerziu sua própria teoria da metáfora e da metonímia. Mas para chegarmos até ele seria preciso retornar um pouco a Freud e compreender como os processos oníricos podem ser interpretados como metafóricos ou

metonímicos. É o próprio Jakobson que dá a pista ao apontar *A interpretação dos sonhos* como relação de condensação e deslocamento para os tropos da linguagem.

Além do capítulo sétimo de *Traumdeutung*, Freud resenhou e resumiu-se um ano após a publicação da obra basilar da psicanálise, em uma nítida atitude de concentração do conteúdo. Poderíamos considerar o artigo “Sobre os sonhos”, de 1901, como uma espécie de *mise-en-abyme* estrutural da obra em que a hermenêutica freudiana é proposta, uma vez que o mesmo repropõe suas principais bases teóricas ao iniciar a discussão acerca dos erros de avaliação dos médicos no tocante aos processos oníricos e ressaltando que o senso comum, nesse caso, estaria mais correto.

Para Freud os sonhos seriam representações que revelam o que se não está disposto a admitir e, nessa representação, basicamente está uma rememoração de linguagem, pela linguagem. Os sonhos seriam, assim, transformações rememorativas que – pelo trabalho – manifestariam o conteúdo onírico latente como uma realização do desejo, ou seja, tudo seria “indicativo” em termos de representação – sente-se de fato – e nunca sentido como “subjuntivo”, como apenas desejoso. O conteúdo manifesto de um sonho – pelo *Traumarbeit* – conduz as associações elementares do pensamento onírico latente por processos que são nomeados por Freud como *Verdichtung* (condensação) e *Verschiebung* (deslocamento). Os elementos são assim superpostos, na economia do trabalho do sonho, por condensação, o que altera o nível verbal da enunciação do desejo. Nesse sentido, o sonho seria uma forma de revelação pelo vínculo engenhoso da linguagem imagética – hieroglífica – com o sentimento de estranho sentido pelo sonhador. Trata-se nitidamente de uma ambigüidade que ensaia reunir – condensando e deslocando – o material diverso do sonho como representante daquele desejo.

O processo de deslocamento descrito por Freud seria aquele da transposição dos valores psíquicos, ou seja, o conteúdo manifesto do sonho modifica, põe em mutação, as associações e os investimentos rememorativos criando formas associativas que obscurecem o sentido e a inteligibilidade onírica. Tudo aquilo que instiga é lembrado pelo sonho e sofre um deslocamento que o vela. Essa impressão de traços diários se desloca e se condensa criando imagens que estão além da trivialidade da linguagem comum. A transmutação dos restos de memória, está claro no texto freudiano, não é um movimento criativo de paradigmas novos, mas antes um problema sintático de recolocação em ordem, na ordem do inconsciente.

A distorção onírica, no entender de Freud, seria uma forma de representar o recalçamento, aquilo que não pode ser tornar consciente. Daí a obscuridade. A linguagem onírica, do ponto de vista freudiano, seria uma realização distorcida de desejo. Se tomarmos a linguagem como uma realização, estaríamos vivenciando a materialidade do signo em que seus artifícios engendrados por uma matéria lingüística são vistos de um foco distorcido. Assim, a condensação, enquanto

superposição de elementos, e o deslocamento, enquanto transposição, seriam formas concretas de compreensão de uma linguagem que quer se revelar, ou ainda, dar-se à interpretação.

Mas é com Jacques Lacan que os processos freudianos tornam-se intimamente relacionados aos problemas (trópicos) da linguagem. No *Seminário, livro 3: as psicoses*, Lacan desenvolve os conceitos de condensação e deslocamento como metáfora e metonímia, respectivamente. Para o psicanalista é necessário um retorno a Freud com a finalidade de buscar interpretar o que permanece velado, mormente como significante, ou seja, tudo aquilo que permaneceu escondido como miragem e “ultrapassa o jogo do significado e das significações” (Lacan, 2002, p. 246). Incluir a discussão sobre a metáfora e a metonímia em um seminário sobre as psicoses imputa uma compreensão daquilo que está preso ao delírio e que ultrapassa a mera significação corriqueira. Assim, Lacan está um passo além das interpretações sobre o problema, colocando-o em uma discussão posicional, sintagmática.

O verso de Hugo, “*Sa gerbe n’était point avare, ni haineuse*”, é o ponto nodal do problema lacaniano na compreensão da metáfora. Na medida em que essa figura se define não como uma comparação, mas como uma identificação, a metáfora segue pertencendo ao campo do simbólico. Ou como Lacan propõe:

A metáfora supõe que uma significação seja o dado que domina, e que ela inflete, comanda o uso do significante, tão bem que toda espécie de conexão preestabelecida, diria lexical, se acha desatada. (...) *Seu feixe não era nem avaro, nem odiento*, isto é, em que a significação arranca o significante de suas conexões lexicais. (LACAN, 2002, p. 249)

Nesses termos, a metáfora não seria mais que um processo de inflexão do significado sobre o significante, na tentativa de fazer dele uma nova configuração lexical. A similaridade na sentença hugoana é vista por Lacan como um desatar das conexões que realizam uma “ocupação” pelo predicativo da posição de sujeito. É pela identidade, gerada na sintaxe, que o feixe de Booz pode assumir completamente o próprio sujeito da frase. Ao comandar “o uso do significante”, a significação desata a contextura para perfazer um simbolismo que se pode projetar como uma comunicação essencial, como uma articulação por equivalências. O significante é, com isso, dominado e suas relações são “significadas”, por uma reelaboração lexical.

No pólo oposto está a metonímia, ou ainda, os “ritornelos martelados”. A metonímia é vista por Lacan como um enfraquecimento da similaridade – exatamente como a vê Jakobson – na qual apenas a verbalização sintática é sentida na frase. Não há comando da significação, o que há é uma interrupção da comunicação e do simbolismo ativo que havia na metáfora. Essa reflexão leva o psicanalista a associar o guia-significante da metonímia à alucinação psicótica, uma vez que é pelo efeito de articulação que o delírio pode se organizar. A prisão do significante a uma cadeia sintagmática faz com que o discurso do psicótico, e, portanto da metonímia, faça girar “a

significação da preeminência do jogo significante, cada vez mais esvaziado de significação” (Lacan, 2002, p. 248). A atenção ao significante faria convergir o jogo presente nas psicoses como processo de esvaziamento da significação pela falta de simbólico das palavras-núcleo.

A metáfora, em um sentido muito mais amplo, seria uma “transferência de significado” (Lacan, 2002, p. 254), ou seja, essa figura é capaz de guardar a capacidade nominativa, mas não se preocupa com a articulação em seu aspecto de sentença. Mas aqui há um *turning point* no pensamento lacaniano. A metáfora exerce-se também dando um papel ao significante.

O que está no princípio da metáfora não é a significação, que seria transposta de Booz ao feixe. Admito muito bem que alguém me objete que o feixe de Booz é metonímico e não metafórico, e que, subjacente a essa magnífica poesia, jamais diretamente nomeado, há o pênis real de Booz. Mas não é isso que constitui a virtude metafórica desse feixe, é que ele está posto na posição de sujeito na proposição, no lugar de Booz. Trata-se de um fenômeno de significante. (LACAN, 2002, p. 257)

Nesse sentido, as observações de Jakobson devem ser relidas e reinterpretadas à luz de uma guinada acerca das relações de similaridade. Há possibilidade em criar semelhanças dentro da cadeia sintagmática, é disso que Lacan está nos falando. As equivalências na contextura – o que Jakobson sentiu em termos de função poética da linguagem – estão em Lacan como procedimento metafórico no nível de significante, ou seja, é “sustentada por uma articulação posicional” (Lacan, 2002, p. 258). Nesses termos, a metáfora deve ser vista não apenas pela transferência de significados, mas por uma estrutura significante em que se possa ver a linguagem tratando – trabalhando – dela mesma. Ao refletir a linguagem, a metáfora guarda, em sua origem, a disseminação significante da metonímia que “está no ponto de partida, e é ela que torna possível a metáfora” (2002, p. 259). O que se transfere na sentença de Victor Hugo não é mais que articulação da posição de sujeito, que faz ocupar de significação aquilo que não se quer revelar de imediato. A metáfora, nesse nível, seria, então, um processo de metonimização das coordenações que cai no simbolismo interpretativo da transferência de significados. Em outro ponto, a metonímia seria um processo de coordenação fonemática em que as estruturas das neuroses poderiam ser compreendidas, por seu nível significante.

A distinção entre significante e significação, descrita por Lacan um pouco antes no mesmo seminário, pode ser expressa de forma simples: o significante é “sem significação própria” (Lacan, 2002, p. 227). Preso à contigüidade, o significante poderia ser visto como hiância, um buraco no simbólico. Compreender a metáfora desse nível, construída pela perda da significação, aproxima a psicanálise não da linguagem poética, mas sobretudo da noção de meta-signo que se compõe no desenvolvimento da metonímia como dependente da metáfora. Ou seja, é na contigüidade que se estabelece as relações de similaridade, fortemente impulsionadas pela disposição do significante, mas igualmente analogizável.

Foi Derrida que, no entanto, reivindicou à filosofia seu direito à metáfora. A verdade metafórica da literatura estaria presente na tentativa de construir um discurso lógico a partir daquele discurso mítico (*mythologie blanche*). A filosofia seria assim um discurso tendo em vista as metáforas esquecidas ou gastas – catacréticas – em que sua usura consome os sentidos além da verdade. Se compreendida como conceito metafísico, a metáfora tende a apagar-se, gerando um desvio apenas. Ou, como propõe o filósofo:

Aux métaphores. Ce mot ne s'écrit qu'au pluriel. S'il n'y avait qu'une métaphore possible, rêve au fond de la philosophie, si l'on pouvait réduire leur jeu au cercle d'une famille ou d'un groupe de métaphores, voire à une métaphore «centrale», «fondamentale», «principielle», il n'y aurait plus de vraie métaphore: seulement, à travers une métaphore vraie, la lisibilité assurée du propre. Or c'est parce que le métaphorique est d'entrée de jeu pluriel qu'il n'échappe pas à la syntaxe; et qu'il donne lieu, dans la philosophie aussi, à un *texte* qui ne s'épuise pas dans l'histoire de son sens (concept signifié ou teneur métaphorique: *thèse*), dans la présence, visible ou invisible, de son thème (sens et vérité de l'être). Mais c'est aussi parce que le métaphorique ne réduit pas la syntaxe, y agence au contraire ses écarts, qu'il s'emporte lui-même, ne peut être ce qu'il est qu'en s'effaçant, construit indéfiniment sa destruction. (DERRIDA, 1972b, p. 320)¹⁵⁹

Nos termos expostos em “La mythologie blanche”, Derrida faz da destruição da metáfora um objetivo. A busca de um sentido único não é compatível com a metaforicidade – que se constitui por uma sintaxe – mas por uma guinada pluralista em que o jogo das significações se inscreveria como agenciamento de seus *écarts* – desviante descarte. Assim, a metáfora não deve ser considerada no sentido de seu sentido, mas justamente naquilo que ela se veja marcada (até o limite) por trajetos que se postulam pela diferença. Um trajeto apontado pelo filósofo seria aquele da “superação da metafísica da metáfora no sentido próprio do ser” (1991, p. 310), ou seja, não se trata apenas de uma redução sintática, mas de uma ordenação dos sentidos por meio de descartes que podem apagar-se enquanto sentido.

O caráter da metáfora, dentro do texto filosófico, ainda ressalta Derrida, seria aquele da perda do sentido por uma espécie de economia do desvio. O que interessaria, enquanto inclusão da metáfora nesse nível seria justamente uma “réappropriation circulaire du sens propre” (Derrida, 1972b, p. 323), uma vez que a mesma pode ser considerada como semelhança – cumplicidade – entorno da movimentação do sentido. Se entendermos, com Derrida, que a metáfora pode ser uma “manifestação da verdade” no campo filosófico, o efeito de auto-apagamento promovido por seus movimentos de sentido – em termos de um descarte pelo rastro – seria, como parece concluir o filósofo, uma morte da metáfora, da filosofia, em si mesma.

¹⁵⁹ “Às metáforas. Esta palavra apenas se escreve no plural. Se houvesse apenas uma metáfora possível, sonho no fundo da filosofia, se se pudesse reduzir o seu jogo ao círculo de uma família ou de um grupo de metáforas, mesmo, uma metáfora “central”, “fundamental”, “principal”, não haveria mais verdadeira metáfora: apenas, através de uma metáfora verdadeira, a legibilidade assegurada do próprio. Ora, é porque o metafórico constitui de início um jogo plural que não escapa à sintaxe; e que dá lugar, na filosofia também, a um *texto* que não se esgota na história do seu sentido (conceito significado ou teor metafórico: *tese*), na presença, visível ou invisível, do seu tema (sentido e verdade do ser). Mas é também porque o metafórico não reduz a sintaxe, ordenando aí, pelo contrário, os seus desvios, que arrebatava a si mesmo, apenas pode ser o que é ao apagar-se, construindo indefinidamente a sua destruição”. (tradução de Joaquim Torres Costa; António M. Magalhães, 1991a, pp. 309-310)

Como auto-apagamento de si mesma, a metáfora seria um conceito limítrofe no processo de desconstrução da metafísica, uma vez que sempre se estabelece por um “como se” (mais uma das menções derridianas ao texto de Mallarmé) que se impõe à disseminação pelo afastamento e distanciamento.

A possibilidade onírica da pluralidade metafórica seria uma destituição da própria filosofia como sistema que almeja fazer da metáfora univocidade – teleológica – e fundamento submetido à noção de sentido. A pluralidade, oposta a essa carga metafísica, se dá justamente em uma sintaxe que permanece em jogo, não esgotando o sentido em uma interpretação desejável. Assim, a metáfora não é o apenas visível, o apenas presente, mas antes um rastro – sulcado (*Bahnung*) – de diferenças que não necessariamente se prende ao discurso do sentido filosófico. Ou como conclui Derrida:

L'héliotrope peut toujours se relever. Et il peut toujours devenir une fleur séchée dans un livre. Il y a toujours, absente de tout jardin, une fleur séchée dans un livre; et en raison de la répétition où elle s'abîme sans fin, aucun langage ne peut réduire en soi la structure d'une anthologie. Ce supplément de code qui traverse son champ, en déplace sans cesse la clôture, brouille la ligne, ouvre le cercle, aucune ontologie n'aura pu le réduire. (DERRIDA, 1972b, p. 324)¹⁶⁰

A flor mallarmaica ausente de todos os buquês é aqui lembrada como estado elíptico. Há algo que se “abisma” – precipitar-se seria um verbo muito tranquilo para traduzir “s’abîme” – como profundidade de significações em torno de uma linguagem que se compromete sintaticamente. Não há uma redução estrutural que possa ser capaz de manter a metáfora no nível apenas do sentido. Ela deve ser deslocamento e superação da *clôture*, da ontologia que não revela a potencialidade de um heliotropo inscrito enquanto escritura, enquanto pura metaforicidade. Assim, a metáfora na filosofia – na metafísica, mais propriamente – não passaria de uma catacrese que, enquanto figura restritiva, não pode substituir seu nome por algo mais próprio. O sentido de propriedade “catacrética” deve, nesse universo, ser rasurado por uma escritura que não veja apenas a unicidade, mas, sobretudo, a “flor seca” do livro, a escritura enquanto processo mais-além do sentido, mais-além de um pensamento apenas lógico.

A literatura tradicional no Ocidente tem a sua origem basilar na metáfora. A compreensão deste fundamento pode ser reduzida a metáforas essenciais que, segundo a descrição de Jorge Luis Borges, em *Esse ofício do verso*, seriam seis: (1) os olhos e as estrelas; (2) o tempo e o rio; (3) a mulher e a flor; (4) vida e sonho; (5) dormir e morrer; e (6) batalha e incêndio. Esta tradição

¹⁶⁰ “O heliotropo pode sempre superar-se. Pode em qualquer altura tornar-se uma flor seca num livro. Uma flor seca num livro está sempre ausente de qualquer jardim e devido à repetição em que se precipita continuamente, nenhuma linguagem pode reduzir em si a estrutura de uma antologia. Este suplemento de código que atravessa o seu campo, desloca-lhe sem cessar a clausura, perturba a linha, abre o círculo, nenhuma ontologia terá podido reduzi-lo”. (tradução de Joaquim Torres Costa; António M. Magalhães, 1991a, p. 313)

pode ser associada aos pilares do pensamento filosófico, que seriam três: a discussão sobre o ser (*ontos on*) desde Parmênides, a discussão do Fundamento e a temporalidade.

A desconstrução actancial destes pressupostos filosóficos e literários deve agir como reflexão dos conceitos de Fundamento e Ser em sua Temporalidade, como propõe a filosofia de Heidegger: a *destruktion* da discussão que envolva a metafísica. Este deslocamento – ou destruição – repropõe um olhar diferenciado dos pilares como um processo de compreensão da transitoriedade e não da infinitude da metafísica grega.

À tradição metafórica da Literatura Ocidental há uma inicial transposição para o campo metonímico na formalização analógica do texto como *tejido del signo*: a alteração lacaniana da metáfora como “superposição de significantes” e a metonímia como “transporte de significantes” (marcadamente em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”). Neste novo olhar superposto e transposto tem-se a redenção do signo como aquilo que significa “algo para alguém” (Peirce) para gerar um hiato entre código e mensagem, no qual o significar é (re)proposto como um processo em andamento (*work in progress*), sempre uma duração da enunciação – não fechada.

Décio Pignatari, em “A ilusão da contigüidade” (2004), com olhar criativo de seu “quase-método”, promove uma discussão acerca do problema das associações da semiose lingüística. Basicamente, seus argumentos giram em torno da ilusão ocidental da valorização da lógica por contigüidade como mais importante à significação e aos processos associativos que conduzem o pensamento e a prática poética. Partindo da noção dos sistemas lingüísticos do Ocidente, Pignatari busca reverter a noção meramente lógica e simbólica por uma analógica icônica, na qual as permutações combinatórias – ou seja, a lógica da predicação sintagmática – devam ser re-marcadas por uma visada não-hierárquica das similaridades. O poeta ainda revela qual seria o real problema, para as “mentes” ocidentalizadas: “Quando tratam de analogia, as mentes chamadas ‘científicas’ tornam-se muito cautelosas: a analogia é um caminho perigoso para ser seguido, é quase... não-científico” (Pignatari, 2004, p. 167). Não apreender as qualidades em que se assentam a própria linguagem – em uma redução do pensamento de Peirce citado por Décio Pignatari – seria pensar apenas referencialmente, ou ainda, animallescamente.

A proposta, nessa conferência, é a de comprovar a idéia estética do texto poético como uma forma presa à Primeiridade sígnica, ou seja, ligada à sensação da forma que não poderia ser parafraseada. Pignatari defende que a função poética da linguagem, em seu caráter orientalizante, seria um paramorfo, uma vez que a mesma assume estruturalmente, por similaridade, a forma daquilo que está enunciando. Assim, pensar analogicamente seria ir além do verbalismo científico (do “automatismo verbal”, como diria Valéry), substituindo-o por relações figuradas por um

interpretante que é ele mesmo um ícone dentro do processo sógnico. Para o teórico-poeta não há distinção entre o verbal e não-verbal, tendo em vista que a diversidade dentro do sistema de signos processaria todos os significados possíveis em termos semióticos.

O que se espera, enquanto teoria – e nisso nos aproximamos muitíssimo das propostas de Pignatari – é não diferenciar conteúdo e forma, pois os mesmos somente são intercambiáveis e traduzíveis pela falácia Ocidental de busca do sentido em prol de uma clareza. O texto ambíguo, como é o caso do texto literário, seria composto de pura iconicidade, ou ainda, uma forma que enuncia ao mesmo tempo em que é enunciação. Décio Pignatari chama esse processo de “metáforas paramórficas”, compreendendo assim que não é pela predicação e sinonímia que se constrói o conteúdo de determinado texto ou elemento, mas antes por uma analógica que descortina os significantes associados entre si.¹⁶¹

O objeto poético sógnico, para Décio Pignatari, seguindo os caminhos trilhados, mas não completamente desenvolvidos por Charles S. Peirce, deve ser compreendido pelo aspecto concretamente Oriental de sua organicidade. Em outros termos, a valorização do ícone sobre a noção de palavra e a sobreposição da ordem paratática sobre uma pretensa hipotaxe logocêntrica. As relações de similaridade – todas elas qualitativas – não são, ou não devem ser, compreendidas apenas em busca de um sentido, mas em seu caráter mórfico e estruturante no qual a abertura a um possível jogo de trans-verbalidade que corporifica as próprias qualidades metafóricas de um texto. A ruptura com o caráter hipotático do discurso se faz, para Pignatari, por uma “sintaxe não-linear, uma sintaxe análogo-topológica” (2004, p. 181).

A linguagem verbal e sua função poética pode assim ser revista – revisitada – como uma irrupção intra, infra e superimposição do sistema icônico dentro de sua simbólica. O que equivale dizer que analogicamente a sintaxe supera a lógica tradicional da simbolização. Assim, não se associam mais idéias, mas somente:

(...) *associações de formas*: o significado de um signo é um outro signo e esta função significante é exercida pelo interpretante que, por sua vez, é icônico por natureza – um super ou metassigno, continuamente estabelecendo diagramas significantes, como eu reafirmo, depois de já o ter feito em outros trabalhos. Resumindo: não se pode ter uma idéia (terceiridade) isolada da sua forma (primeiridade). (PIGNATARI, 2004, p. 184, *grifos do autor*)

São palavras deixando de ser palavras, tornando-se puros ícones.

Os referentes, nessa proposta de quebra da ilusão de contigüidade, estariam presos à si mesmos pela “terceiridade entre primeiridade” (Pignatari, 2004, p. 180), o que Peirce chama de hipoícones. Os ícones puros trazem uma problemática para semiose poética, uma vez que esta é

¹⁶¹ Décio propõe a leitura da tradução lacaniana da fórmula freudiana *Wo es war soll Ich werden* como uma leitura analógica, dizendo: “podemos ver que Lacan não está apenas dizendo, mas *mostrando* o quê e o onde da linguagem inconsciente, com todas as suas reverberações e diferentes nuances de certeza: *Là où/Là haut, c’était/s’était/se tait, mon de/voir* – e ainda sugerindo Viena (*vienna*) como um cumprimento ao mestre...” (PIGNATARI, 2004, p. 177)

abordada sempre como produção em todas as instâncias sógnicas a partir de uma primeiridade do objeto. O caráter próprio do ícone – entendido como existência pura de semelhança – faz desse objeto sógnico uma similaridade que somente pode ser compreendida se ligada à referência de si mesmo, por sua força puramente possível. Aquilo que se labora, no sentido de suas possibilidades, seria uma abertura do signo por seu caráter qualitativo de possibilitação real.

Os processos peircianos de raciocínio podem descrever como essa primeiridade – meras qualidades do sentimento – tornam-se uma potencial terceiridade hipoicônica – que almeja ser interpretada como realidade sógnica. Primeiramente, por abdução, leva-se, capturando, pela formulação hipotética das qualidades dos sentimentos (formais) como adequados. Em um segundo momento, por dedução, projeta-se as qualidades de sentimento quando de um objeto diagramático que poderia ser adequado, por ser possivelmente verdadeiro. E em último plano, por indução, testar o objeto – como particularidade – como inteligível experiencial e teoricamente, nesse caso, as qualidades do sentimento são vistas como adequadas ao objeto sógnico. Dentro dessas possibilidades de raciocínio, Peirce nos coloca a sensação da forma como primeiramente uma hipótese e conclui que deve adequar-se ao objeto por seu interpretante, o que pode ser chamado de hipoícone.

O hipoícone seria assim um puro signo que – necessariamente deve ser um ‘quase’ significando – se abre ao processo relacional das similaridades que estão além do mero sentido materializado como sógnicos, pois são possibilidades que podem ser realizadas como impressões de qualidades de similaridade. Ou seja, para Peirce todo processo hipoicônico é capaz de revelar ao menos três facetas de um mesmo objeto sógnico que se divide em primeiridade (imagens), secundidade (diagramas) e terceiridade (metáforas). Retomando Peirce:

Os hipoícones, *grosso modo*, podem ser divididos de acordo com o modo de Primeiridade de que participem. Os que participam das qualidades simples, ou Primeira Primeiridade, são *imagens*; os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são *diagramas*; os que representam o caráter representativo de um representâmen através da representação de um paralelismo com alguma coisa, são *metáforas*. (PEIRCE, 2003, p. 64, *grifos do autor*)

Os três tipos de hipoícones fazem de sua predicação uma auto-referência que conduz o conceito de metáfora a um nível muito mais elaborado que aquele simplesmente ligado à similaridade. Sendo o ícone uma mostragem da forma – uma “síntese de elementos do pensamento”, como diz Peirce (2003, p. 183) – sua abertura significativa se dá justamente naquilo que se constitui como estruturação das sentenças que se propõem como representações. Na realidade um ícone não seria um objeto pleno de um dado signo, mas antes um quase-objeto que reflete todas as possibilidades combinatórias. Essas conexões devem se dar, para uma

representação hipoicônica, por sentimento da forma e não por aquilo que deixa aquém por sua contigüidade apenas.

Nesse sentido, as metáforas estariam muito mais próximas de uma representação de si mesmas, de uma interpretação realizada por ela mesma através de seu processo paralelístico de algo frente a outro algo. Seu caráter “representativo de um representâmen através da representação” faz compreender a metáfora como pura analogia que potencialmente é capaz de se generalizar como uma norma efetiva de representação. Sua forma – primeiridade – seria um retorno, da terceiridade, a seu universo qualitativo, ou seja, seria um representação representativa; um modo de representação que representa a própria forma. Assim, a metáfora não necessariamente exige uma interpretação pragmática – não necessita de uma efetividade – mas antes faz retornar a uma análise sintática que desencadeia relações posicionais – que devem ser analógicas, em termos de uma poética.

C. ABISMOS DE REPRESENTAÇÃO: SIGNIFICÂNCIA TEXTUAL

Sendo um abismo entre representações – o que poderíamos supor metaforicamente como um sinal de cisnes (*cygne*) que cede à sementeira de signos (*signe*) –, o meta-signo deve ser compreendido como uma resposta ao hipoícone peirciano e em seus processos de composição análogo-metonímica, uma vez que faz da metáfora uma descoberta sintagmática que exige o interpretante, mas ao mesmo tempo converte-se – mantendo-se – em seu aspecto absolutamente objetual. Se para Peirce o hipoícone não chega a ser necessariamente um objeto pleno, mas antes uma possibilidade desse objeto, o meta-signo somente poderia ser compreendido como um objeto que tende à destituição da metáfora como algo intimamente ligado ao significado e preso à qualidade formal de determinado texto. Note-se, com isso, que não se está propondo aqui que o meta-signo seja um hipoícone, um estado de pureza sígnica, ele é na verdade um apagamento do estatuto sígnico e, como tal, leva a representação a seu limite último que é o elo entre representação e caráter representativo. Em outras palavras, o meta-signo representa a coisa que não é capaz de ser simbolizada, que antes contém um furo, por um processo que reflete, na disseminação de hipoícones terceiros, a própria representação.

O interpretável, de um ponto de vista do meta-signo, deve ser visto, por seu caráter nulificante e elíptico, como esvaziamento do espaço paradigmático pelo jogo formal de significantes. Assim, a metáfora não poderia mais ser compreendida como uma relação apenas de ausência, no campo das seleções, mas antes como um retorno à primeiridade que é pura sensação da forma. Concordando com Lacan, a metáfora deve ser “efeito de significante”, que assume a

posição de um dado elemento que é reinscrito nos dois processos, que também devem se dar simultaneamente, aquele da condensação (como superposição de imagens) e do deslocamento (como articulação, por transposição estrutural).

O espaço textual do meta-signo se aproxima da metáfora apenas se a mesma for compreendida como uma disseminação por tender à análise sintática dos termos. A argumentação interpretante não pode ser compreendida – se se quer ler o sentido dentro dessa sintaxe – senão como um dicissigno, ou seja, como algo do existente em um signo, reagindo à inscrição na página. Assim, o processo de contigüidade, enquanto puro esvaziamento semântico, não interessa absolutamente à produção do meta-signo, pois seu processo exige uma analogização da combinatória que produz, iconicamente, a função poética da linguagem. A *Verdichtung* (condensação) é aqui responsável por um nível de *suspensão imagética*, uma vez que condensa os diversos elementos em um significado regulador que se impõe como estruturante. Enquanto que a *Verschiebung* (deslocamento) seria responsável pelo nível de *incursão textual*, pois desloca os elementos previamente combinados (conscientemente ou não) em uma cadeia de significantes que se disseminam em todo o feixe/tecido de signos que elimina a idéia de hierarquia e, com isso, *suspende* o trabalho de reflexão poemática para produzir efeito informativo que seja estético.

O meta-signo deve, assim, ser compreendido como um – tomando uma metáfora freudiana – umbigo da representação. Aquilo que lhe é palpável – na materialidade e na disposição imagética – deve ser compreendido como uma mensagem dentro dela mesma, sem atrair para si uma dinâmica da referencialidade, mas detendo-se sempre na busca por essa primeiridade, que é um anti-raciocínio pragmático – o avesso da ordem de abdução, dedução e indução – como pura busca da sensação da forma. A metáfora no meta-signo não é, portanto, aquilo que se dá a interpretar, como um significado, mas uma captação da forma, pela disposição sintagmática dos problemas que são disseminadores.

Roland Barthes, em sua “Théorie du Texte” (2002d), anuncia uma crise do signo que seria advinda da própria lingüística estrutural da qual o crítico fez parte durante anos. A semiótica do texto literário leva a essa crise, uma vez que o signo é destituído de seu poder totalmente representativo, comunicativo, pelo fenômeno puro e simples do “texto” como tal.¹⁶² A crise da enunciação se faz assim pela noção de pluralidade que faz do texto “un fragment de langage placé lui-même dans une perspective de langages” (2002d, p. 447). Nesse sentido, a “ciência” do texto seria uma enunciação entre linguagens – inter-lingual – nunca neutra, mas antes por uma redistribuição das relações informativas com a prática significativa. Assim, a língua produzida pelo texto seria um trabalho de desconstrução da língua de comunicação por aquela que Barthes

¹⁶² Cf. já foi discutido no § I. Mais-além do princípio do escrito, na presente tese.

chama de *stéréographique*, ou seja, pelo jogo de combinatórias para a produção de uma significância. Definida pelo teórico, em sua leitura de Kristeva, como:

La signifiante, contrairement à la signification, ne saurait donc se réduire à la communication, à la représentation, à l'expression: elle place le sujet (de l'écrivain, du lecteur) dans le texte, non comme une projection, fût-elle fantasmatique (il n'y a pas "transport" d'un sujet constitué), mais comme une "perte" (au sens que ce mot peut avoir en spéléologie); d'où son identification à la jouissance; c'est par le concept de signifiante que le texte devient érotique (pour cela, il n'a donc nullement à représenter des "scènes" érotiques) (BARTHES, 2002d, p. 450)¹⁶³

Dessa forma, a significância seria uma forma de compreender a metáfora como uma fulguração das possibilidades inscritas no corpo (erótico) do texto enquanto sintaxe de um elemento que se quer generalizado e pragmaticamente interpretável – de um ponto de vista peirciano. A tessitura do sujeito no texto faz dele algo muito além de um simples enunciado, o texto seria a própria urdidura desse sujeito enquanto reproposição de significantes em uma cadeia que pode ser entendida de forma disseminada. Assim, o sujeito não está na exterioridade do texto, mas em frente a ele como limite de sua representação. O que se lê ali é antes uma prática da escritura que faz do texto uma possibilidade (hipoicone), mas também uma realidade (dicissigno) de campo (significância). O texto seria sua própria prática posta em termos não da representação, mas da disposição.

A teoria lingüístico-poética de Roman Jakobson, expressa amplamente em “Configuração verbal subliminar em poesia” (1970), baseia-se na compreensão das relações entre os termos impressos no texto por seu *design* gramatical que produzem efeitos de criação por similaridade estrutural – textual. Para o teórico, a escolha e combinação do material verbal orientam todo sentido de um dado texto. Assim, os procedimentos utilizados na construção de um mecanismo verbal promovem alteração da significação e da percepção no ato de leitura justamente naquilo que pareceria desprezível à leitura tradicionalista, que busca uma mera consonância de significados e não lêem os rastros fonológicos ou sintagmáticos.

Os padrões verbais constitutivos de uma nova potencialidade de significação fazem com que Jakobson proponha uma nova gramática à compreensão da poesia que difere, e muito, daquela que apenas descreve ou normatiza os elementos de uma lingüística comunicativa. A observação crítica que o lingüista faz do poema de Khliébnikov seria uma comprovação dessa leitura que não visa desvendar sentidos, mas redimensionar o papel do significante na configuração das abstrações poemáticas. A estruturação das unidades mínimas faz com que a poesia seja conduzida por seu aspecto subliminar e associativo, ou seja, a estruturação nunca

¹⁶³ “A significância, contrariamente à significação, não se poderia assim se reduzir à comunicação, à representação, à expressão: ela coloca o sujeito (do escritor, do leitor) no texto, não como uma projeção, seja ela fantasmática (não há “transporte” de um sujeito constituído), mas como uma “perda” (no sentido que essa palavra pode ter em espeleologia); de onde sua identificação com o gozo; é pelo conceito de significância que o texto torna-se erótico (para isso, não há que representar “cenas” eróticas).” (tradução minha)

estaria no meramente visível e inteligível ao texto, mas antes seria sua disposição anagramática construída a partir do interior de suas relações fonêmicas, mórficas e sintagmáticas. Um exemplo constantemente utilizado por Jakobson é aquele que se refere ao jogo paronomástico das cadeias de significantes poéticos. A comutação – que em um nível de chiste poemático poderia ser compreendida como uma metátese – sistêmica faz a redistribuição dos atributos lingüísticos gerarem similaridade entre formas aparentemente dissociadas. Assim, pelo jogo comutativo, o texto assume um caráter primeiramente metonímico de atenção à nomeação que exerce um contraste contíguo, “intra-linear, dos termos locacionais e instrumentais” (1970, p. 88), de uma dada sintaxe trópica, para depois assumir-se como uma relação de pura similaridade entre os segmentos comutados. Ou seja, o instrumento lingüístico-textual é transposto em uma relação válida pelo símile que possa ser construído entre o termo apresentado e sua contextura enunciativa.

Nesse horizonte, a discussão de Jakobson revela os mecanismos gramaticais como aqueles responsáveis pela tessitura dos paralelismos e “membrificação” – como propõe outro texto fundamental, “Poesia da gramática e gramática da poesia” – das figuras que formam o agrupamento textual. Nas palavras de Jakobson:

Pode-se afirmar que na poesia a similaridade se superpõe à contigüidade e, assim, “a equivalência é promovida a princípio constitutivo da seqüência. Nela toda reiteração perceptível do mesmo conceito gramatical torna-se um procedimento poético efetivo. Uma descrição não-apriorística, atenta, exaustiva, completa, dos processos de seleção, distribuição e inter-relacionamento das diferentes classes morfológicas e das diferentes construções sintáticas presentes em um dado poema surpreende até mesmo o investigador que a realiza. Surpreendem-no simetrias e anti-simetrias inesperadas, notáveis, as estruturas balanceadas, a acumulação eficiente de formas que se equivalem e contrastes que sobressaem e, finalmente, as eliminações, conseqüentes e severas restrições no repertório dos constituintes morfológicos e sintáticos usados no poema. (JAKOBSON, 1970, pp. 72-73)

O que quer dizer o mesmo que no poema tudo aquilo que parecer mera contigüidade metonímica deve ser compreendido em um eixo de equivalências. Sua carga semântica seria, por assim dizer, uma mecânica sintática em que as estruturas de acumulação, contraste e eliminação são vistas como sistemas paralelísticos de equivalência gramatical. Em termos poéticos, nesse sentido, não haveria uma distinção entre palavras lexicais e palavras gramaticais, uma vez que ambas são realidades subliminares de uma “ficção lingüística” (1970, p. 68). O material verbal de toda poesia refere-se, desse modo, não a uma presença absoluta da metonímia, mas de seu conjunto de inferências metafóricas constituídas pelas formações gramaticais do repertório: sua significação está proposta como uma sintaxe estendida à realização metafórica enquanto possibilidade de significação interpretante, ou seja, como metáfora do ponto de vista peirciano.

A proposta de Jakobson aproxima-se muitíssimo de duas teorias fundamentais na leitura do texto como campo para uma significação, ambas comentadas à exaustão pelo discípulo

poundiano de Jakobson, Haroldo de Campos. A primeira refere-se a Ferdinand de Saussure e sua proposta de leitura dos anagramas; a outra diz respeito ao sinólogo Ernest Francesco Fenollosa, no fundamental tratado de poesia publicado por intermédio de Ezra Pound, em 1918, mas terminado dez anos antes, “The Chinese written character as a medium for poetry”.

Um texto fundamental que dá prosseguimento ao pensamento “gramatical” de Roman Jakobson é “*Diábolos no texto (Saussure e os anagramas)*” que integra *A operação do texto* (1976b), de Haroldo de Campos. O poeta-teórico inicia sua discussão estabelecendo o problema da análise em textos de função estética como possibilidade de escapar à comunicação. A observação da função poética da linguagem passaria, assim, por uma verticalização e “polifonia” da cadeia significante como quebra de certa linearidade do discurso da lingüística. Desse modo, a construção de quaisquer figuras anagramáticas poderia ser referida na leitura de um texto poético justamente por ser uma combinação que imita a palavra em relação. Essas relações, como se evidencia no título de Haroldo de Campos, seriam desuniões de significantes que se espalham pelo texto, compreendidas como uma disposição subliminar. A essas redistribuições de palavra unem-se as repetições paralelísticas que fazem do anagrama uma realidade material da significância de um dado poema.

Nítida é a visão de Saussure repensada por Haroldo de Campos naquilo que faz da poesia um perpassar de desdobramentos silábicos, que se aproximam em função de seu despedaçamento.¹⁶⁴ Reunir os termos que foram esquartejados do discurso – o sofrimento de um *diasparagmós* – é um processo de acoplamento de determinadas harmonias que se poderiam observar dentro da cadeia significante. Assim:

Esta cogitação [do cômputo dos elementos fônicos realizado pelos poetas] permite a Saussure interpretar a palavra alemã *Stab*, em sua tripla acepção de “varinha”, “fonema aliterante da poesia” e “letra”. O poeta, que deveria combinar sons em número determinado, usaria seixos de cores diferentes ou varinhas de diversos tamanhos para marcar os sons utilizados, à medida que fosse compondo o seu canto. A relação de “varinha” como “fonema” ficaria assim historicamente elucidada, pois o poeta contava os fonemas por meio de varinhas. Este *Stab* (instrumento computador de fonemas, ou simplesmente fonema por metonímia), anterior à escrita, depois se iria aglutinar com *Buch* (*buoch*, casca de faia na qual se podiam traçar caracteres) para formar o atual composto *Buchstabe* (letra). (CAMPOS, 1976b, p. 110)

A metáfora do *Stab* permite conceber a dinâmica combinatória como uma rede de similaridades que devem ser lidas enquanto uma substância seriada. Os traços que compõem uma dada escrita fazem dela um conjunto de simultaneidades constitutivo na presença fonêmica de qualquer texto. A poesia – pelo jogo anagramático da “varinha” contabilizada – seria uma

¹⁶⁴ Inclusive nesse ponto Haroldo de Campos faz referência ao excelente exemplo de Starobinski, ao comparar o processo anagramático ao mito de Osíris: “Este *paragrama* (ou *hipograma*), repara Starobinski, ‘faz com que um nome simples perpasso no desdobramento complexo das sílabas de um verso; será mister reconhecer e aproximar sílabas diretoras, como Ísis reunia o corpo despedaçado de Osíris’. Metáfora tanto mais apropriada, acrescento por minha conta, quanto é certo que o nome de Osíris, por seu turno, contém redistribuídos, *anagramatizados*, os fonemas de Ísis...” (CAMPOS, 1976b, p. 108)

orquestração polifônica em que cada elemento pode ser representado como uma analogia simples de completa identidade ou ainda como uma disjunção analógica, um *diábolos*, em que cada termo poderia ser similar por estar justaposto e simultâneo, mas diferido em termos de espaçamento receptivo.

Nesse sentido, aquilo que se encontra implícito em um dado anagrama – o *Stab* de cada palavra – deve ser considerado não como superficialidade (como compreende o discurso lógico ocidentalizante), mas antes como algo que está em descarte (*écart*) e é já um rastro (*trace*) de sentido que se construiu pela justaposição de semelhanças. Os pares compostos, nessa simultaneidade desprezada pela lógica filosófica, seriam características do interno das palavras, no qual o efeito de letra – por seu desgaste comunicativo – pode “usurar” (para usar um termo derridiano para a metáfora) o significante em prol de uma progressão estética da enunciação.

O fato aqui é que não há um automatismo verbal dentro da produtividade poética. Há um engendramento dos fatores expressivos da conjunção e disjunção poemática. A constelação mallarmaica como estruturalidade dessas posições significantes possivelmente serviria de um exemplo no qual as remissões analógicas ensaiam mesmo controlar o acaso do discurso automatizado pela percepção pragmática. Toda combinação é um exercício presente na camada textual que faz da ausência significativa um desdobramento “labiríntico” à interpretação. Como configuração verbal tem-se então que os elementos sintagmáticos (níveis fônicos, mórficos e sintáticos) apresentam-se como ‘paradigmatizados’ por uma conversão entre as semelhanças formais que são sentidas como semânticas – “a semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico, como por força da *anafonia* (*paragrama*) o nome-tema reiteradamente se desenha no horizonte significativo do poema” (Campos, 1976b, p. 115).

Essa contextura é muito bem percebida na distância teórica e prática das considerações de Ernest Fenollosa sobre a linguagem poética dos caracteres chineses. O instrumento poético, nesse caso, é o mesmo que se dá quanto da coisa representada como pictórica, se tem uma visada combinatória dos elementos verbais concebidos como “*idéias verbais de ação*” (2000, p. 115). Assim, as coisas seriam compreendidas como nomes e vice-versa. A poesia chinesa muito ensina à linguagem ocidental, pois permite compreender os movimentos combinatórios como similaridades plásticas que sofrem uma divisão – uma *diábolos* – em seus elementos representativos que produzem, dessa forma, uma simultaneidade do pensamento, como uma desautomatização do significado puro e simples. Com isso, a poesia chinesa poderia ser percebida como mais próxima da linguagem das *coisas*, pois é extremamente concreta e transitiva. Como propõe Fenollosa:

Um dos fatos mais interessantes relativos à língua chinesa é a possibilidade de nela vermos, não somente as formas das sentenças, mas também as partes do discurso crescerem literalmente,

brotando umas das outras. Como a Natureza, as palavras chinesas têm vida e plasticidade, porque *coisa* e *ação* não ficam formalmente separadas. A língua chinesa desconhece naturalmente a gramática. (FENOLLOSA, 2000, p. 122, *grifos do autor*)

A ausência de uma formalização faz da língua chinesa uma disjunção dentro do pensamento lógico Ocidental, pois não permite o aparato metonímico puro. Tudo são redes de equivalências que se constrói por uma metonímia arcaicamente proposta pelo texto. Tudo deve ser dito em sentenças e, nelas, tudo será transposto por relações plásticas. Essa plasticidade se dá, claro, pela relação anagramática – ideogramática – existente entre os diversos elementos constitutivos de uma proposição nessa língua. Assim, a concretude é uma necessidade que se estabelece justamente pelo caráter transitivo de suas imagens redistribuídas no feixe de substituições. As flexibilidades existentes dentro de uma palavra chinesa são as mesmas daquela que nós, ocidentais, consideramos como palavra poética: seu aspecto de “subjacência” que produz uma harmonização significativa. A naturalidade desse discurso se dá justamente por haver uma consonância íntima entre letra e coisa, entre coisa e ação. Ou ainda, concordando com Lacan, a escrita chinesa é sua própria litoralidade enquanto estranha ao significante, mas próxima à letra.

Desse aspecto natural e pictórico da escrita chinesa podemos retirar uma noção fulcral para nosso meta-signo: a escritura é uma concretude metafórica. Não há como sair desse pressuposto. Fenollosa chama para a produção poética como efeito concreto da linguagem – nunca como abstração – por permitir uma visibilidade pictórica pelo desencadeamento de ideogramas (o que é facilmente substituível pela noção de grama) que é a própria substância da poesia. O limite das palavras proposto pelo sinólogo emite uma verdade concreta em que se consegue certa iconicidade que é pura sensação – hipoícone na terceiridade – da forma. Assim, as ressonâncias, sejam elas fonêmicas, sejam elas anagramáticas, tendem a conduzir a metáfora não à abstração e ao jogo de ausências, mas a uma presentificação, pelo significante concebido como condensação daquilo que se apresenta demasiado ao discurso humano, ou com Fenollosa:

O poeta nunca vê demais, nem sente demais. Suas metáforas são apenas recursos para se livrar da argamassa branca e morta da copulativa. Ele dissolve a indiferença desta em milhares de matizes de verbos. Suas imagens derramam sobre as coisas jatos de luz variada, como o irromper súbito de fontes. (...) Assim, em toda poesia, uma palavra é como um sol, como sua coroa e sua cromosfera; as palavras se vão ajuntando, envolvem-se umas às outras em seus invólucros luminosos, até que as sentenças se tornem de luz radiantes e contínuas. (FENOLLOSA, 2000, pp. 135-136)

A poesia é substância que se propõe materialmente como auto-reflexão de estranhamentos grafêmicos. A perda da conjunção copulativa reflete justamente esse processo de condensação de elementos desnecessários à analogia que se constrói por um deslocamento inicial, matizando as relações anagramáticas. Se cada palavra poética é uma iluminação sentencial, propositiva, sua

contigüidade, para se manter em irradiação, deve assemelhar fatores e léxicos em que se guiem os horizontes flagrantes da palavra poemática. As coisas retornam, dessa forma, à fonte que é já invólucro, que é já enunciado.

A leitura de Haroldo de Campos, em “Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fenollosa” (2000b), procura associar as reflexões sinológicas à *arte poética* proposta por Jakobson. Os princípios do estranhamento e da reflexão acerca do grama norteiam todo o texto do poeta, que se esforça em desvendar os harmônicos paralelísticos da função estética do texto. Nesse sentido, Haroldo de Campos nos propõe uma série de elementos que estão na poética oriental (pictórica) que poderiam servir à exposição daquilo que possibilitaria ser visto como uma linguagem que reflete seus processos combinatórios: (1) a constituição de esquemas construtivos; (2) o movimento dramático das potencialidades semânticas, ou seja, há um efeito cinético no *continuum* simultâneo das relações; (3) a agudeza; (4) o sutil contraponto de tons, no qual a sutileza relacional seria fundamental na estruturação dos descartes imediatos ao olhar; e (5) certa harmonia cromática que poderia ser considerada como um “espacejamento harmônico” (*overtones*) dos elementos em paralelo.

A poesia chinesa “inventada no Ocidente” por Pound, como diz Eliot, seria uma apreensão da dominante dessas estruturas sentidas como uma coisificação ou materialização da escritura. Haroldo de Campos relembra Vico com sua “*onomathesia* (faculdade de impor originalmente nomes às coisas de acordo com a natureza de cada uma)” (2000b, p. 42) ao tentar reconstruir substancialmente a palavra como coisa de si mesma.

Há sempre que pensar que a poesia chinesa traz à teoria dos anagramas uma condição de sustentação da iconicidade do grafema, uma vez que se constrói por uma associação de formas e faz “uma metáfora agressivamente metonimizadora” (2000b, p. 49). A busca dessa linguagem material convém à identificação da forma consigo mesma, na medida em que, pela justaposição de seus elementos pictóricos-grafêmicos, se constrói em homologias fundamentais à condensação de certa poeticidade. Assim, esse hipoícone terceiro – que é a metáfora – apenas pode ser compreendido como uma realidade das coisas representadas, por uma visada metonímica do papel semiótico de cada iconicidade.

A linguagem anagramática seria uma construção contrapontística que se estabelece enquanto amálgama metonímica, apontando uma metaforização. Essa “ideografia”, como prefere chamar Haroldo de Campos, intervém na linguagem logicizada do Ocidente como uma superação da teoria lingüística do signo, visto que suas relações de similaridade impõem à fala – à *phoné* privilegiada por Saussure do *Curso de lingüística geral* – uma revisão diagramática nas operações lexicais que se estruturam na identidade sintagmática (ou na fonossemântica dos

termos). Nesse caso, os códigos icônicos aproximam-se dos gramas escriturais como potencialmente referenciados em sua linguagem de correlação entendida como jogo estruturante dos elementos poeticamente propostos. Haroldo de Campos assim sintetiza:

Recapitulando o icônico no simbólico e, por outro lado, lidando com palavras (*símbolos* por definição) e com seu movimento produtivo, o poeta faz um duplo jogo, ambíguo *ad infinitum*: *regenera* o símbolo no ícone (Pignatari) ao mesmo tempo que *gera* símbolos (estes, auto-referencializando-se na mensagem poética, *re-generam-se* de novo em ícones, convertendo em busca incessante de motivação interna, formal, não mesmo passo, a *différance* como “formação da forma”). (CAMPOS, 2000b, p. 95, *grifos do autor*)

A regeneração das metáforas metonimizadas, constituindo-se enquanto “formação de forma”, enquanto *différance*, não descreve o sentido tradicional de metáfora, faz antes da metáfora um fracasso de si mesma (como dirá J. Hillis Miller), pois não pode pleitear uma relação que seja externa à referência dentro do próprio texto poético. Esse processo de “geração” semiótica pode, em termos derridianos, ser compreendido como uma disseminação dos elementos por uma combinatória que somente se manifesta por uma lógica grafêmica e, portanto, descentrada da noção lingüística, em sentido estrito. A regeneração aqui pode ser compreendida como procedimento infinito de respostas sígnicas nos mais diversos elementos poéticos apresentados pela diferença. O que, em larga medida, gera ambigüidades icônicas que motivam essa sensação da forma, nesse hipóicone potencializado.

Dentro desse pressuposto, a semiótica pode unir-se ao pensamento da desconstrução para melhor elaborar seus fundamentos de iconicidade que, de certa forma, subvertam o caminho tradicional do primeiro Saussure. O simples “fonologismo”, como alerta Derrida, deve ser posto em dúvida como problema científico uma vez que prende a lingüística a uma única visão – positiva, de certa feita – originalmente metafísica. Assim, a noção de texto deve se sobrepor à noção de signo como aquilo que se coloca em *clôture* de escritura. A delimitação de seu papel, nesse aspecto, seria justamente a de produção sistêmica de diferenças que se consolidariam na quebra de elementos transcendentais.

J. Hillis Miller lê na desconstrução uma possibilidade de pôr em xeque, de uma vez por todas, a idéia de uma linguagem referencial previamente estabelecida funcionando no sistema literário. Para o teórico, a leitura literária aproxima-se da proposta de Paul de Man em revisitar a retórica trópica na tentativa de remontar uma “metalinguagem” filológica dos textos:

Minha segunda convicção [a primeira é que a primeira obrigação ética do professor de literatura deva ser com a obra literária] acerca da nova ética da leitura é que *sua obrigação primária será e deve ser filológica*. O ensino da literatura deve ter por base um amor pela linguagem, um cuidado com a linguagem e com o que a linguagem pode fazer. O estudo da literatura deve começar pela linguagem e deve permanecer focalizado nela. Suas principais ferramentas são a citação e a discussão dessa citação. Tal estudo deve ser uma retórica e uma poética, antes de ser história literária, ou um repertório de idéias que vêm sendo expressas através dos séculos na literatura. (MILLER, 1995, pp. 86-87, *grifos do autor*)

Essa ética faz-se como caráter de uma leitura que seria, ela mesma, um conjunto relacional da linguagem, uma contextura sintática de seus elementos como superação de limites potencializadores de um universo além da simples lista historiográfica. J. Hillis Miller não apenas propõe uma leitura, mas realmente uma ética que conduz a literatura a sua dimensão retórica fundamental: aquela da concretude do objeto literário, de sua iconicidade. Focar-se na linguagem e ali permanecer, como uma demora. Trazer dos repertórios esse “amor pela linguagem” faz do parasitário – uma outra metáfora de Miller – um “capacitador” de leituras múltiplas, que são os próprios textos. Desmantelar, filologicamente, um texto – demolir irreparavelmente, como diz Miller em outro lugar (1995, p. 47) – seria desmistificar pela retórica, pela etimologia e pela figuração o problema interno de cada texto.

Há, limítrofe da linguagem, um retorno de sinal: índice metonímico, formulário. Salto d’olhos – grafêmicos – de um entre-lugar: palavra falha, funicular. Um *kinderwardens* (Joyce, *FW*, 555.7) reino-jardim-guardado em docas da linguagem; ou ainda *whenabouts* (*FW*, 555.3), a linguagem só diz a si mesma, em estado de letra; aporia ao senão de significados significantes: enquanto projetar-se poético, deslizando sobre o sintagma, a dança de paradigmas deve reverter-se ao estado de nó como realidade signica, apenas. Limítrofe da linguagem ao tropo vazio de memória, inócuo ao retorno: o medo odisséico do esquecimento (lotófago, círcéo, calypso – ‘escondido’) é signo transpassado ou além negado, meta-signo.

Há uma fala de Lear a que se pode retornar, aqui: *Read thou this challenge; mark but the penning of it* (ato IV, cena vi). Gloucester não a vê nem se fosse de sóis? A estrutura em rébus de uma caneta-estilo, caligrafada, é desafio da linguagem em *rêverie*. Duas são as ações: ‘ler’ e ‘olhar-marcar’. Antes, é preciso deslocar o centro de visão, deixar-se do sol, e só aí um retorno efetivo à diferença. Em sentido restrito, o texto-limite deve ser caracterizado como a manifestação da escritura compreendida sem *arquia*. O equívoco que é o próprio texto-limite é uma forma de compreender a matéria dada a si mesma, linguagem. Nota-se o já lido, ou escrevê-lo é uma forma de desafiar a leitura? Em um só enigma, a ‘escritibilidade’ (para usar um termo barthesiano) obscurece-se por tornar a própria textualidade sua representação. Lear está louco ou atinge certo nível de retorno da linguagem, inscrevendo-nos no jogo sígnico do escriptível?

Nesta produtividade textual, deve-se ter em mente sempre um espaço da recusa e da negatividade: a absorção de um abismo fundamental que não permite inscrição primeira. Recusar, neste sentido, é compreender a distância do signo enquanto interpretante de si para si e, ao mesmo tempo, o fazer crer que a distância – estranhada – é fator fundante de uma visão da não-essenciabilidade da origem: o texto sempre é já um texto em outro tempo, espaço. A quem busca uma hermenêutica do escriptível observa a incongruência da busca pela *arquia-da-arkhé*. A

modalidade textual imposta em uma época pós-metafísica é um presente perpétuo em que as ausências – espaços de não-significado – soam completadas por reminiscências igualmente presentes e, sobretudo, textuais. A origem – este eterno permanecer – seria manifesto em cadeia, nunca alterada, do processo de significância. Não havendo por isso, uma predominância entre as duas figuras basilares da construção poemática: a metáfora e a metonímia.

Por arquia-da-*arkhé* quer-se intentar uma veste de véus na significação ou ainda no processo de compreensão de signos meta-referenciados. Lê-se em Mallarmé:

À la fenêtre recelant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie:

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

(MALLARMÉ, 1998, pp.26-27)¹⁶⁵

Mallarmé constrói seu horizonte à margem do significado. Desnudar-se em pleno uso da rima – como o mestre de Valvins já ensinou no soneto em *yx* – um processo muito caro a composição de seus rascunhos para *Le Livre*: o dobrar-se. O *pli* mallarmaico é a própria arquia-da-*arkhé* como a produção textual. Por *pli* pode-se compreender, num só lance d'olhos (à maneira de Lear), o duplo sentido do *plicare*: 'chegar' e 'dobrar'. A linguagem 'plissada', que se emprega (põe-se pregas), é sempre um processo de duplicação das possibilidades sêmicas e sintagmáticas¹⁶⁶: um revestir-se sonora e graficamente de sentidos a partir da compreensão mesma da linguagem como pluralidade, ou seja, como uma proposta de crise na comunicação. O uso incessante que faz Mallarmé de *pli* ou de sua forma verbal *plier* é significativo sobretudo quando se nota que a possibilidade de construção do 'Livro' infinito se dá justamente na 'ação'-

¹⁶⁵ “Numa janela vigilante / O sândalo que se desdoura / De sua viola cintilante / Outrora com flauta ou mandora, // A Santa pálida perante / O velho livro que se escoia / Do Magnificat evolante / Outrora em vésperas e noa: // Na vidraria de ostensório / Que a harpa noturna do Anjo plange / Das suas asas de velório / Para a delicada falange // Com que, sem sândalo afinal / E sem velho livro ela vence o, / À plumagem instrumental, / Som, a música do silêncio. (tradução de Augusto de Campos, in CAMPOS et al., 1991, p. 47)

¹⁶⁶ Em sentido geral, usaremos 'sêmico' para as relações paradigmáticas – que surjam no eixo das seleções seletivas da linguagem – e, 'sintagmáticas' para todas aquelas do eixo das combinações sintáticas ou significantes, tais como: relações fônicas, morfológicas e sintáticas.

produtiva desta forma de chegada da significância à sua dobradura. Uma contorção do elemento textual que exige do leitor uma visada muito além da linearidade fônico-semântica.

Do leitor é exigida uma postura de escritor: complete os vãos desta fita de significantes, não apenas interprete, mas ofereça sua sentença modelar. O convite ‘escriptível’ é necessariamente aceito ou não há leitura. Para se ‘chegar’ ao texto mallarmaico é necessário ‘dobrar’ as velas das embarcações, ou seja, “chegar” significa uma estase da cinese que é a própria leitura. A imobilidade frente ao texto faz ver o significante – neste caso o *pli*, compreendido aqui como o próprio lexema *pli* – que se oferece cineticamente – por inúmeras dobras anagramáticas e, portanto, subliminares – e desta *kinesis* da escritura o texto se desnuda em duas rimas: *déplie* e *complie*. Este ‘dobrar’ anagramático impõe uma negação e uma complexão, respectivamente. À abertura do *déplie* podemos entrever uma verve do símbolo-Santa como aquele da escritura sagrada – *livre vieux* – em que ela própria é metonímia da revelação. Vendo o jogo sintagmático e semântico oferecido pelo poema, a Santa é o sândalo (*le santal*) e ao mesmo tempo o livro (*le livre*), ambos marcados pelo adjetivo *vieux* utilizado em diferentes posições frente aos elementos contíguos à santa do título: *le santal vieux / le vieux santal* e *le livre vieux / le vieux livre*. A escritura, portanto, é compreendida como deslocada no tempo – por sua ancestralidade – e condensada no espaço – por sua inadequação enquanto objeto: aqui mais uma constatação de que o meta-signo é questão de posição. A abertura das dobras do ‘livro velho’ se faz por desarranjo das folhas, ou seja, na impostura desmesurada dos sentidos que se desprendem – desdobram-se – na anunciação de Maria enquanto ‘mãe’ do anunciado. Abrir o *livre vieux* é despir-se do anúncio que complementa a própria função do texto visto como tal: o texto é já “velho livro” como conhecido pelo ritmo, um respirar de antigos significantes se perfazendo.

À complexão reuniremos as liturgias do ofício divino. Por *complie* entende-se à última oração do da Liturgia das Horas (em português, as ‘completas’). O cântico à Maria é substituído por Mallarmé pela leitura daquele livro velho aberto. O *Jadis* que abre o quarto verso da segunda estrofe nos arremessa num tempo anterior – em que talvez deversem ser vistas as anunciação sagradas, pela oralidade – que já se encontra morto. A visão do Anjo que plange sua harpa é uma inscrição que ‘reúne’ (*complie*) o aspecto ‘noturno’ e obscuro da oração final – feita pouco antes de dormir. Mallarmé, em uma postura totalmente fincada no desfundamento metafísico, não permite que a “reunião” destas orações (*vêpre et complie*) se manifeste plenamente; para o poema, a ‘santidade’ é posta em níveis da linguagem desta santa que se inscreve pela janela e pelo sândalo. A Santa recebe um atributo de ser a *Musicienne du silence* (último verso do poema): Maria tangendo uma mandora para produzir silêncio. O texto mallarmaico é aí

caracterizado como aquele que se produz no *réploiement*, pois é a partir da dobra entre significante manifesto – e neste sentido poder-se-ia incluir tanto os deslocamentos sintáticos como aqueles de ordem morfológica, como os jogos anagramáticos – e o significante latente que perde o fundamento sígnico da comunicação literária e nele se instala um argumento interpretante que se põe como outro significante que mantém a ‘dobra’ inicial. A linguagem conotada de “Sainte” é antes uma visão sensorial do “barulho silencioso” do texto-limite, pois se alimenta de uma negação do ritmo que o próprio se impõe (no caso um octossílabo rimado de forma cruzada).

É importante – ainda por uma estase da leitura – notar o jogo mallarmaico do penúltimo verso. O dedo pára o som do Anjo *sur le plumage instrumental*. Vê-se que Mallarmé intentou estabelecer uma relação entre a instrumentação da Santa e aquela do Anjo. A ambigüidade do feminino no último verso não permite ver se se fala da Santa ou da harpa ou da falange do dedo do Anjo. O pensamento analógico da poesia permite estabelecer dois momentos do poema: o da Santa e o do Anjo. Ou ainda um momento: a anunciação do Anjo. Em ambos há música. Ambos estão marcados pelo *santal* e pelo *livre*, em posições inversas de qualificativos (conforme já ficou explicitado acima). A diferença entre os dois momentos se denuncia novamente em um jogo rimático, aquele da terceira estrofe: *par l’Ange* e *phalange*. Mallarmé constrói aqui um rébus ocluso que não permite à uma primeira leitura enxergar os sóis. A harpa do Anjo é apenas uma forma mais desenvolvida daquilo que já está escrito ao fim do verso: *par l’Ange* pode ser lido ‘*parlante*’ (‘falador’ ou numa forma sonoramente mais própria, ‘parlanda’), ou seja, o discurso do Anjo, a própria anunciação é posta no poema enquanto som. O Anjo pode não ter dito nada, seu discurso musical é sua rima marcada no poema. A *phalange* ainda pode ser compreendida etimologicamente: do grego, *phálagks,aggos*, ‘estaca’. Se o dedo pára a música do Anjo é estacado seu movimento. Neste discurso hermético, volta-se ao penúltimo verso: *sur le plumage instrumental*. O instrumento plúmeo é comprovação do silêncio do poema, ou da revelação do poema. Compreendendo o instrumento em questão como um artifício de linguagem, podemos ver – além do meramente inscrito, ou ainda na ‘escrção’ – a *plumage* derivar de *plume* (lexema fundamental em *Un coup de dés*). A “pluma” mallarmaica é evidentemente um exercício metalingüístico¹⁶⁷ em que o substantivo é a própria escrita do texto que se perde na solidão espacial da página em branco. Logo a “plumagem” não é mero adorno ou produto da aparência, mas a silenciosa laboração do escrito. Escrever sem o *vieux santal* e sem o *vieux livre* é calar-se, desdizer a revelação do Anjo. A “pluma” é o instrumento para fazer calar o poema e assim conduzir o leitor a olhar para seu dentro gráfico, em uma (com)PLICADA fluência de significantes inscritos sobre a página.

¹⁶⁷ Lembrar do famoso verso nulificante do *Un coup de dés*: “pluma solitária perdida”.

O uso da imagem religiosa consubstancia a necessidade da busca por uma origem. O pesadelo da pergunta sobre o começo é, desde sempre, um problema para a racionalidade, ou ainda em outros termos, é a instalação prévia da crise. Perguntar-se pelo começo é movimentar-se no afeto das procriações. Assim, numa palavra bíblica, ‘*toledot*’, referenciada por Robert Alter como base dos nascimentos de da proliferação genealógica dentro do Gênesis¹⁶⁸, a origem é compreendida como um jogo de ciclos de pais – que vão de Abraão a Jacó. Nesse jogo revelam-se as relações entre a estruturalidade das procriações não como origem fixa, mas como uma dinâmica vital entre vida e sobrevivência, descendência e fertilidade e continuidade. Assim, o ato sexual de Deus (cf. Alter) seria uma sugestão da obliquidade do nascimento do “cosmos” estruturante. A narrativa bíblica, enquanto constituintes do tabu moral da sociedade judaica, também é iniciada, tecnicamente, por essa palavra *toledot* que marca certo ato sexual. Ainda em outras palavras, *toledot* seria, em contexto bíblico, um substituto formal do “era uma vez...”; em uma história acerca da fertilidade.

A disputa, na linguagem mallarmaica, entre signo simbólico e signo real (de concretude icônica) pode ser vista como compreensão daquilo que venha a ser o mito como base fundamental da poesia. A diferença aqui está, respectivamente, colocada em termos de um entendimento da linguagem como representação – em que o mito é posto em sentido de um escrito, de uma não-realidade concreta, de uma proximidade com a inverdade e com a arte figurativa – e um outro entendimento da linguagem como plástica – que se revelaria a presença do nome não apenas como identificatório à divindade, mas o nome seria por si mesmo um nume.

A relação poética com a palavra das procriações não revela apenas uma origem original, mas sobretudo um manifestar-se que elimina a possibilidade da representação em tomar um veio de realidade dentro da experiência fundamental do mundo. Assim, a linguagem mítica é definida, no essencial ensaio introdutório à *Teogonia*, “O mundo como função de Musas”, por Jaa Torrano (1990): “A Divindade se dá como a mais forte Presença, a Presença cuja Força de Ser origina a Si Mesma e a tudo que a Ela concerne e se refere.” Dessa forma, a palavra plástica e analógica deve ser compreendida como a palavra arcaica que traz em seu bojo uma presentificação dos elementos corpóreos daqueles significantes.¹⁶⁹

A solução parece apresentar-se no terceto de Murilo Mendes:

Toda palavra é adâmica:
Nomeia o homem
Que nomeia a palavra (MENDES, 2000, p. 205)

¹⁶⁸ Ocorrendo nesse livro por cinco vezes conforme esclarece o crítico. Em: 5:1, 10:1, 11:10, 25:12, 36:1

¹⁶⁹ Segundo Haroldo de Campos, isso ocorre de forma explícita no texto bíblico quando da denominação da palavra homem. Ao considerar Adão como primeiro homem, o texto do *Gênesis*, está apenas reiterando o próprio homem em aramaico (*'adam*) ou ainda considerá-lo como “pó da terra” (*'adamá*) é *ouver* na cadeia significante o próprio homem e o próprio Adão como pó. Na solução criativa de Haroldo de Campos, teríamos o “homem-húmus”, palavra sem dúvida de vertente joyceana em que a reiteração paronomástica revela a presença desse aspecto analógico arcaico da linguagem poético-mítica.

Como fundamento de uma linguagem poética, a analogia se constrói na medida em que seus significantes são reiterados como um horizonte de diferenças que imprimem rastros dessa nomeação. A arquia do nome é sem arquia, pois não há anterioridade da palavra. O que nomeia o homem é o nomear da palavra – que aporeticamente depende da palavra. Assim apenas do rastro é que se pode ter uma noção, mesmo assim, ainda sulcada daquilo que pode ser a presença desse “nume-nome”. A literatura tradicional não consegue aproximar-se dessa noção, digamos, mítica da linguagem, pois exige uma referencialidade mimética que acaba não percebendo a semiose, por uma *máthesis*.¹⁷⁰

O jogo executado por Murilo Mendes é de estabelecimento de três díades que consonam “palavra”, “homem” e “nomear”. Sua tentativa significativa é criar uma rede de relações analógicas na qual cada díade é compreendida como separada, diferida, de seu par isotópico. Assim, palavra está inicialmente ligada, na cadeia sintagmática, a homem (adâmico) como uma sentença predicativa, ou seja, homem é atributo da palavra e apenas se constituiria a partir dela. Seu ser é de linguagem e é por ela que deve ser lido. O texto exige ainda uma definição metafórica dessa atribuição, o que está grafado pelos dois-pontos que encerram o primeiro verso. Como primeira delimitação, surge a segunda parte da díade (isotópica) de homem como objeto direto de nomear. Temos que compreender esse verso com um *enjambement* do primeiro e seria demasiadamente forçado compreendê-lo como se a palavra nomeasse o homem. Não é a palavra que o nomeia, mas “a palavra adâmica” que o nomeia. No vazio da posição de sujeito para o segundo verso surge uma possível interpretação dessa arquia: não há sujeito antes da nomeação. O terceiro verso é ainda mais complexo, pois encerra uma proposição restritiva. A delimitação do homem (definido a partir da nomeação nulificante da palavra adâmica) como aquele que “nomeia a palavra” faz do poema um ciclo fechado sobre si mesmo, uma oclusão que reforça a idéia de diferença na busca de uma origem vazia. Estamos em uma experiência limite proposta pela escritura. O texto em que toda palavra é adâmica deve ser nomeado pelo homem que somente pode ser nomeado pela palavra, adâmica. Um acaso da origem que revela certo poder da palavra arcaica como potencialmente analógica. Cai-se sobre a verdade oculta das sibilas.

Entre a ação do homem, a linguagem e o nomear existem o poema como primeira alteração do signo como representação. Todo poema, com isso, estaria entre o hermético e a hermenêutica. Seu fundamento é o dar-se a ler, mas, ao mesmo tempo, esse dar-se demanda um

¹⁷⁰ Em sua aula inaugural ao Collège de France, *Leçon*, Roland Barthes distingue três modos de ver a trapaça lingüística que é a literatura. Primeiramente como *mimesis*, enquanto representação de uma realidade externa ao texto; em um segundo modo, como *máthesis*, como forma de conhecer e de produzir sabedoria; e por último, e naquele que se preocupa o teórico, como uma *semiosis*, na qual as relações de significantes e seu caráter interno são analisados como a própria dinâmica da linguagem, que visa desarticular os paradigmas estereotipados da língua fascista do dia-a-dia.

labirinto de significações que não permite compreender a origem de uma dada metáfora, o que sem dúvida lembra os versos de Virgílio:

Talibus ex adyto dictis Cumaea Sibylla
horrendas canit ambages antroque remugit,
obscuris uera inuoluens (VIRGÍLIO, *Eneida*, VI, vv. 98-100)¹⁷¹

Dessa forma, como canto desviante, a poesia pode destituir a clareza do discurso racional pela condensação e implementação do equívoco como perda da origem. O texto poético como rastro, se tomado do ponto de vista da escritura, pode ser compreendido como primeiro processo no apagamento da representabilidade. A procura da crítica e teoria literária na comparação da linguagem poética com aquela referencial mostra-se como inútil, uma vez que, enquanto escritura, o rébus poético não se compromete com referencialidades. A preocupação metafórica de uma linguagem que se manifesta na destituição do referente, pode, em termos de textos-limite, revelar uma carência do signo em que sobra apenas objeto do signo e sua reiteração interpretante. O dar-se a ler dos significantes subverte uma hermenêutica, pois compreende a palavra não como um *logos* cartesiano, mas como um *logos spermatikos*, ou seja, como uma sementeira de significantes em outros significantes. A essa cadeia, na qual se perdem semas, chamamos de disseminação meta-sígnica.

d. META-SIGNO E A EXPERIÊNCIA DO ‘SEM-TER’ SENTIDO

Marcando historicamente, o conceito de meta-signo parte da percepção da escritura de Stéphane Mallarmé e de sua revolução escriptível mais ousada, James Joyce. Este bi-nome é reforçado no tempo histórico, que dura do final do século XIX (*Un coup de dés* foi publicado em 1897) até o início da Segunda Guerra Mundial (com *Finnegans wake*, 1939). A partir daí, a razão poética começou um forte processo de deslocamento e condensação (para se usar termos freudianos), que conduziria ao retorno do sem-sentido ou do ter-sem: a posse do signo se estabelece apenas enquanto ‘tecido’ de significantes que se remotivam em uma rememoração das significações.

A topologia do inconsciente altera o modo de pensar: ter o ‘sem’ é “ror de nada” (como diria Guimarães Rosa); o signo mostra seu estatuto de ‘ter’, mas em forma participial (nome-verbo e movimento pretérito). Esta alteração se dá no sem-tido, ou seja, no momento em que o

¹⁷¹ Na desafiadora e criativa tradução de Odorico Mendes, temos a tradução:

*Do ádito canta ambages tais medonhos.
Muge na gruta, o vero embrulha em trevas* (Virgílio, 1949, p.221)

Ainda proponho uma versão tradutória que visa reiterar os significantes trevosos desse averno poético:

*Saída do ádito dita a Cúmea Sibila
Horrendo desviante canto na cova e muge
Obscuras verdades em trevas envoltas*

passado em ação desliza ao nome que não se mantém como substantivo. Em termos gerais, o binômio Mallarmé-Joyce representa uma negatividade em que o movimento tradicional dos tropos metafóricos e metonímicos soam ao mesmo tempo – num mesmo tomar do gráfico cartesiano de Jakobson – e se realizam no momento em que a presença metonímica (*in praesentia*) se dá pela ausência metafórica (*in absentia*).

Derrida e sua gramatologia devem atuar sob a cena da escritura. O sentido da meta-significação ainda não é definido enquanto procedimento fechado e, portanto, exige uma impostura desconstrutora que justifique a ausência-presente da *différance*. O signo deixa de atuar como possível articulador das representações e cede lugar a um reconhecimento da espacialidade no tempo e uma temporização do espaço, ou seja, a escritura se reconhece no espaço do grafema e no tempo da leitura deste.

A privação do ‘tido’ na razão poética deste binômio negativo transfere o modo de pensar que Lacan descreve a partir do *cogito* de Descartes, em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”: “*Je pense à ce que je suis, là où je ne pense pas penser*” (*Écrits*, p. 517). Dois são os aspectos que valem ressaltar, em nível meta-sígnico, o *à ce* e o *là où*. Estas duas marcas sintagmáticas no enunciado lacaniano revelam o alcance do impossível em que o real se instala. Nesta negatividade sígnica a representação perde *status* de “relação com a coisa” e passa a configurar como nulidade gramatical nas posições, ou seja, o pensamento pensa ‘naquilo’ e ‘lá onde’. A função ‘meramente’ gramatical dos termos da sentença reforça a hipótese de deslocamento do pensamento em prol de uma diferença em que o traço da escritura possa ser compreendido como uma proposta da imagem lingüística, instituída pelo sistema de enunciação no texto-limite.

Em *à ce* e *là où* tem-se claramente a decomposição prepositiva ligada ao pronome (ou ainda o sujeito indefinido, espécie de sujeito-encaixe da língua francesa) e a locução adverbial em que o lugar tem de ser definido. Esta decomposição do lugar sugere, portanto, mesmo antes da enunciação de *je ne pense pas penser*, uma configuração do não-espaço que se refere o corpo do texto. Pensar – no que “sou” – não ocorre em um espaço, mas sim por posições na frase. Sou naquilo que enuncio sem pensar que não estou pensando, ou seja, o processo de significação forjado pelo texto é reflexo daquilo que se poderia afirmar como discurso do pensamento no *cogito* tradicional.

O texto-limite mallarmaico-joyciano imputa a fenda. Há no pensamento lingüístico-poético de então uma preocupação com a actância dos elementos que não estavam incorporados ao texto padrão. Esta participação da ação verbal no texto-limite inicia-se na fenda silenciosa de Mallarmé, com uma atitude frente ao branco da página, e se consubstancializa, reforçando-se, em

Joyce, pela proliferação de significantes entre os grafemas propostos como *work in progress*. Agir no texto-limite: este é o espaço-temporal que provoca, e mantém, a tensão do textual como meta-signo.

A quebra do Fundamento, ou Des-Fundamento (*Abgrund*), se formaliza como forma de escritura e se reconhece no momento em que o signo se presta a replicar – por *plillhagem* – a noção de traço do escrito ou de apenas presença no ausente.

A relevância do trabalho de Mallarmé tem sido muitas vezes ligada à revolução do verso, mas esta é uma visão simplória e que ignora a monstruosidade que é este idioma-mallarmé¹⁷². O autor re-inventou o conceito de literatura como crítica da linguagem e, com isso, remodelou a experiência de ironização nos processos lingüísticos e trans-lingüísticos. O verso deixa de ser apenas linha e passa a ser um grafema sinfônico que funciona como actante da fenda ou do sulcamento do rastro. O meta-signo de Mallarmé é antes de tudo à margem, ou seja, revelação da não-significação a partir de um processo que ‘dobra’ e assim replica o enunciado apenas no processo de enunciação: *le silence y demeure, précieux et signes évocatoires*.

O silêncio e a solidão descritos por Maurice Blanchot assumem, neste contexto, um sentido flagrante de lógica fulminada pela analógica. Analogicamente, o texto poético se revela como uma tentativa do homem de buscar o momento primitivo da pronúncia desta palavra no cosmos, na organização da existência. Assim, o movimento da analogia é reforçado pela concepção de mundo como ritmo (como propõe Octavio Paz) e é ainda re-produzido em todo instante que um poema é posto à prova do literário. O que se pode depreender deste procedimento analógico é, sem dúvida, uma nova forma de pensar proposta pela arte, ou seja, a razão platônico-cartesiana não serve à intelecção de textos poéticos, como a *analogique* (Valéry) pode executar.

O espaço literário empreendido por Mallarmé é aquele da vertigem de que fala Blanchot: “*l’espace est le vertige de l’espacement*”. A noção espacial deve se ater a um princípio em que o tempo de “vertigem” seja compatível com o espaçamento entre eles, mas somente a partir do momento em que o texto mallarmaico seja compreendido como “texto de gozo”, como define Roland Barthes em *Le plaisir du texte*: o texto que rompe com seus padrões fálicos de cultura para uma extensão da significância que interrompe o fluxo de compreensão – nadificando – e reiterando a dobra para uma possível visão do real: “*le repliement vierge du livre*” (Mallarmé).

A atitude crítica frente a este seria, segundo Barthes:

Com o escritor de gozo (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, *a não ser que seja atingido por um outro texto de gozo*: não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode falar “em” ele, *à sua maneira*, só se pode entrar num

¹⁷² Este estranhamento é percebido apenas por críticos-poetas como Haroldo de Campos, Roland Barthes, Jacques Derrida, David Hayman, Maurice Blanchot. Os demais se ocupam sobretudo daquilo que é visível e, portanto, explícito na obra-problema de Stéphane Mallarmé.

plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio do gozo (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer) (BARTHES, 2002, p. 29, *grifos* do autor, com modificações).

Tem-se aí a reflexão acerca do gozo no contexto semiológico barthesiano. A atitude crítica deve falar “em” ele e nunca “sobre” ele: reconhecimento do fracasso; reconhecimento da meta-referencialidade típica do meta-signo. O corpo não pode ser lido, assim como a relação sexual não pode existir: não há possibilidade de escrever a relação sexual (Lacan, “A função do escrito”). O meta-signo existe e não existe, pertence ao real.

A cena que insiste a escritura – parafraseando Derrida lendo Freud – é uma reiteração do traço (*Spur* e *trait*) na impressão rememorada. A fala “em” é uma instância em que o “nada” do sentido leva o nome e nenhum nome – assinatura e papel em branco – como Odisseu enganando Polifemo ou Celan, em *Stretto*: “O lugar, onde jaziam, ele leva / um nome – ele não leva / nenhum. Já não jaziam lá.” A escrita é inscrição do idioma disseminado, apenas rastro em que o gozo vazio é reiterado.

A partir do conceito de poema dado por Octavio Paz tem-se a reiteração do traço a partir da imagem que se dá no idioma propriamente dito, ou seja, há uma imagem que é um lugar fora do lugar, posto sempre em tensão. Poema, em Octavio Paz, é imagem-ritmo, analogicamente tensionados, em que os processos de significação – enunciação – são postos em dúvida como rastros de presença e ausência da imagem no corpo da língua e não como representação. Escreve o poeta mexicano:

O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação. Mais aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma. (PAZ, 1996, pp. 48-49)

Por razão poética se deve compreender todo um deslizamento entre as chamadas “disciplinas” da *arkhé* grega. A construção do pensamento pitagórico é associada aos cultos órficos na Magna Grécia e com isso a relação do texto com cinco fundamentos basilares: a música, a matemática, a religião, a filosofia e a poesia; não havendo relação de origem – de quem vem primeiro? – entre elas: culto pitagórico seria identificado ao pensamento órfico (se é permitida a antinomia e a inversão). Pensar o poético seria, com isso, deslizar entre conceitos e sensações diferenciados dos princípios musicais, matemáticos, religiosos, filosóficos e poéticos. O “mundo do idioma” de que trata Octavio Paz reflete um contexto em que o passado (a origem, *arkhé*) está inscrito no presente do instante: reflexo da imagem mesma do traço da escritura e da fanopéia: imagem do significante e do grama.

O pensamento quase-não-pensado poeano é um extremo em que a não-significação do ser se inscreve. O poema se escreve “em” corpo: marca que o extremo do real irrompe no simbólico

ou no imaginário. A insistência do inconsciente é trazida a este mais-além da escritura em que a metáfora se inscreve metonimicamente, ou ainda, o passado/*arkhé* se inscreve como presença/*to eón*. A ‘presentidade’ do pensamento poético revela a instância da letra grafada em texto: textura do pensar em imagens do escrito. Os fundamentos daquela razão poemática de origem são, no texto-limite, des-construídos no movimento em que a indeterminação temporal – típica da concepção de *arkhé* em Píndaro – se funde com o horizonte de probabilidades castrado do meta-signo mallarmaico-joyciano. A inscrição da letra tende a disseminar temporal e espacialmente uma irrupção do produzir textual que não se interrompe enquanto pensamento crítico.

A meta-ironia, descrita por Octavio Paz¹⁷³, seria a tarefa de auto-negação efetuada pelo sujeito em que o mesmo se barra por todo processo de significação negativa. A não-significação reassumida pelo signo por meio do procedimento de iteração conforma o interpretante no lugar do fundamento e, assim, re-inscreve uma significância negativa dentro da construção meta-sígnica. Este procedimento deve ser compreendido como atuação do sujeito na/da escritura: a partir do nada de significação, o enunciado se inscreve como significante lacaniano. Dada a negatividade do processo de significação, o resultado significativo do meta-signo se replica em torno de si mesmo, compreendido como *otredad*. Se para Lacan o significante é “o signo de um sujeito” (1985, p. 130) deve-se conformá-lo pela barra no significado/na metáfora em um *repliement* que se define pela diferença, o “sentido último da imagem”. Na quebra do fundamento pela ação do interpretante, o sujeito é barrado e as negações que compõem o sujeito psicanalítico freudiano (*Verneinung*, *Verwerfung*, *Verleugnung*) irrompem como actantes no rastro do escrito. Mallarmé-Joyce (re)plicam e *plilham* os traços significantes na cadeia de significantes e produzem o movimento da significância meta-sígnica: morte e luto na transitoriedade do significado como ter-sem.

A noção de significância trans-passada por Mallarmé-Joyce é justamente o momento em que a escritura mostra sua “face de morte”. Na nulidade do sentido, o signo é provocado/tencionado a uma descida aos infernos (*katabasis*) não revelada no corpo do texto, mas no corpo disseminado do texto. A diferença entre estas duas revelações se produz justamente pelo deslocamento metonímico do esquartejamento (*diasparagmós*) frásico. A clivagem altera a relação cultural entre texto-tradicional e leitor e, com isso, altera o espaço em um espaçamento possível entre leitor e leitura: cliva-se a frase e se apaga o sentido. Esquartejar re-funda a noção de limite como realidade irrelevante: o horizonte é linha, mas onde chega?

Um “desde” deve ser reiterado aqui como algo a ser remontado ou ainda redefinido no momento da escritura actancial, ou seja, a crítica da escrita se reflete em uma ação de relação

¹⁷³ Cf. Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

sintagmática na qual o significante é alterado para a compreensão de uma inscrição do *grama* na relação de enunciação. Este “espelho” sintagmático é uma espécie de “objeto mal-polido” em que a razão espectral não está exposta, mas discutida enquanto o texto escreve “em”: meta-escritura como origem.

e. DISSEMINAÇÕES GRAFÊMICAS DA ESCRITURA: REPENSANDO UM MOEBIUS SÍGNICO

James Joyce introduz uma conclusão acerca do uso do grafema na disseminação da escrita: *the proteiform graph itself is a polyhedron of scripture* (FW, 107.8). A forma protéica do grafo é uma inscrição “biológica”, na qual a consonância entre moléculas reflete uma construção complexa de aminoácidos: o significante-forma é compreendido não apenas por sua aparência na folha, mas também por sua reinscrição na memória, trazido pela folha, formando assim um complexo conjunto de inferências que estão inscritas no espaço do presente e do passado. Neste sentido, o significante lacaniano pode auxiliar na compreensão deste movimento aminoácido: “*ce n’est rien d’autre de définissable qu’une différence avec un autre signifiant*” (2005a, p. 129). A definição do outro significante como diferença de significante oferece uma tautologia em que o *autre* de Lacan é reiterado como dupla posição sintática para a partícula negativa e denotativa de exclusividade (*ne... que*) e oração afirmativa na qual a identificação do traço é um re-torno em si-mesmo: *nóstos* da forma protéica em espiral de Moebius. A inscrição do *graph* é modificada por uma forma reflexiva em que o *graph* é ele-mesmo ou isso-mesmo (numa tradução que procura compreender o estado do *itself* em português) em forma protéica. A definição poliédrica é ainda modificada ou complementada pela *escriptura* (escritura + cripta + scripta + *script*): a inscrição da morte na escritura é reflexão crônica da negatividade da significância do texto escrito (e suas leis) enquanto limite do entendimento pós-não-significação. Este retorno para casa é sempre, no texto-limite, catabático, ou seja, a enunciação do traço e do rastro retorna sobre si desde que compreendido como outridade e negatividade: dois são o movimento do sonho (e também do meta-signo), o deslocamento (*Verschiebung*) e a condensação (*Verdichtung*); dois são os instantes da inscrição mallarmaico-joyciano, a não-significação e a significação no/do real (deixar de ser signo), o processo de enunciado e enunciação desde que reflexo/retorno na escritura.

Se tomarmos de empréstimo a diferença entre o significante saussuriano daquele lacaniano – como nos oferece a análise de Michel Arrivé (2001) – podemos constatar que o

âmbito da lingüística na definição do signo está aquém da visada psicanalítica no processo de compreensão das analogias (anagramáticas?) da linguagem que estrutura o inconsciente. O saber do real excede aquele do discurso do semblante que se configura pela delimitação de Ferdinand de Saussure do conceito e prática do signo lingüístico.¹⁷⁴ A dependência entre as duas entidades faz com que o lingüista conceba a idéia de signo como intimamente concebida entre conceito e imagem acústica, ou, na percepção gráfica de Saussure:



Esquema Saussuriano do Signo Lingüístico¹⁷⁵

Figura 1

Nesse sentido, a orientação não é, como propõe Lacan, de uma barra entre significante e significado, mas antes de uma dinâmica que pode ser delimitada pelo próprio lingüista como: “O signo lingüístico é, pois, uma entidade psíquica de duas faces” (1997, p. 80). A orientação das setas indica a dinâmica da significação da língua e do signo como partindo de uma abstração à materialidade e vice-versa. Nesse sentido, o signo saussuriano ao invés de constatar as relações barrantes, possibilitadoras de uma simbolização que se esconde, faz parecer natural certa arbitrariedade e indissociação comunicativa da linguagem. A coisa – da perda representativa – perde espaço para uma necessidade nominativa. Saussure ainda define:

O signo lingüístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato. (SAUSSURE, 1997, p. 80)

Nessa apresentação, o lingüista define explicitamente sua concepção de signo. O caráter sensorial da materialidade da “imagem acústica” deve ser compreendido como uma abstração representativa, nunca como a própria coisa significando já, ou seja, o signo não tem um ser próprio e não é capaz de ser definido fora de uma relação referencial. Ora, se isso pode ser comprovado por meio de uma análise lingüística contextual ou discursiva, o mesmo não se realiza em uma análise poética – como as empreendidas pelo próprio Saussure acerca da poesia saturniana. A impressão psíquica, como é definida por ele, seria mero “testemunho” da desunião

¹⁷⁴ Minhas restrições à noção saussuriana de signo não seguem completamente a análise de Lacan sobre o problema, antes vemos a relação construída pelo signo não como uma díade (significante e significado), mas preferimos – como já ficou demonstrado anteriormente – seguir uma orientação triádica de vertente peirciana. Sua aplicação, em um nível formidável para a literatura, foi concebida por Décio Pignatari como uma resposta aos processos analógicos que não dependem da díade, mas da relação fundamento sgnico, objeto e interpretante. Mesmo não seguindo os problemas lacanianos da definição do signo, podemos encontrar uma consonância entre o ensino do psicanalista com a teoria de Charles S. Peirce na delimitação do signo lingüístico – o que fica evidenciado sobretudo no *Seminário, livro XVIII: D'un discours qui ne serait pas du semblant*.

¹⁷⁵ Cf. Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística Geral*, 1997, p. 80.

entre palavra e coisa significada. A apreensão representativa da língua – em seu caráter absolutamente ocidentalizante – é supervalorizada como inteligência e compreensibilidade, em detrimento da apreensão plástica-analógica de uma linguagem – caracterizadamente orientalizante – como percepção sensitiva e sensual da coisa representada.

O que está em jogo aqui é certa simbolização que não se mantém por ser arbitrária, necessária ou indissociável das relações significantes e de significado. Para Jacques Lacan, a relação signifiante não está atrelada, necessariamente, ao significado; aquela não deve apenas representar o significado como condição de uma existência. Tomando a (des)orientação oferecida por Lacan, a relação entre signifiante e significado deixa de ser essa da união e da orientação do conceito à imagem e da imagem ao conceito. Subverte-se a união por uma barra que resiste à apreensão do signifiante pelo significado (e vice-versa), tornando esses elementos sónicos pura dissociação. Além disso a orientação é deixada de lado – suprimem-se as setas do gráfico – por um caráter aleatório e não meramente substitutivo (como parece querer afirmar Saussure, 1997, p. 81).

Mas minha preocupação não está na delimitação do conceito de signo ou de signifiante na obra de Saussure ou Lacan, antes queremos estabelecer outro paradigma para a compreensão do meta-signo como desconstrução do elemento representativo do significado. Para isso, o saber analítico do real faz-se presente na medida em que o discurso do semblante – sónico – é destituído por um discurso da escritura. Ou com Lacan:

Du fait d'être cette représentation de la parole sur laquelle, vous le voyez bien, je n'ai pas insisté, l'écriture est quelque chose qui se trouve ne pas être simple représentation. Représentation signifie aussi répercussion, parce qu'il n'est pas du tout sûr que, sans l'écriture, il y aurait des mots. C'est peut-être la représentation en tant que telle qui les fait, ces mots. (LACAN, 2006, p. 91)¹⁷⁶

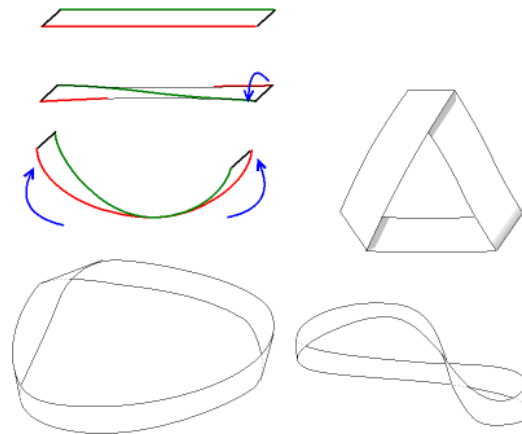
A escritura deve assim ser compreendida como uma experiência que está no deslimite da fala (*parole*) e que se constrói apenas fora do campo da lingüística tradicional, de caráter estritamente comunicativo. A escritura, que se converge em uma para-além do discurso representativo está ao lado da figuração da coisa. Em outros termos, temos que a escritura apenas pode ser vista como tal e não permite um dizer sobre tal. A subversão iniciada aqui é de um nível gráfico, no qual os elementos escritos seriam repercussões das palavras entre as palavras (ou mesmo, das palavras sobre as palavras).

A barra representativa de certa união não é mais possibilitada quando se concebe que haja, em termos textuais, uma escritura. Assim, o semblante simbólico não é capaz de transmitir na escrivência (termo barthesiano que diferencia as relações com a escritura), precisando antes de

¹⁷⁶ “Em termos de ser essa representação da palavra [fala] sobre a qual, vocês o vêem bem, eu não insisti, a escritura é qualquer coisa que se acha não ser simples representação. Representação significa também repercussão, pois não é todo certo que, sem escritura, haveria palavras. É talvez a representação como tal que as faz, essas palavras?”. (tradução minha)

tudo constituir-se como um grafo que não se escreve, mas se funda em uma função mais-além do semblante.

Da dupla face (de moeda) que representa o signo lingüístico de Saussure, propomos, para a leitura do meta-signo, em uma influência direta da leitura do *Seminário, livro 10: a angústia*, o espaço topológico que desarticula quaisquer orientações de significante e significado: a fita de Moebius. Primeiramente, vamos à confecção do mesmo, por imagens:



Banda de Moebius (Construção e Modelos)
Figura 2

Tomando a primeira representação como uma superfície dual – marcadamente de frente e verso –, poderíamos relacionar essa origem como propriamente a relação sígnica tal qual é definida por Saussure, entre significante e significado, unidos em um mesmo suporte “psíquico” e à salvo enquanto relação estável, arbitrária e indissociável. Nesse estado diferencial, executam-se dobras, primeiramente um lado sobre outro e depois uma torção que une as duas pontas do suporte. A partir dessa ligação, a banda de Moebius está pronta e exige a descrição de suas características fundamentais. O que salta aos olhos, em um primeiro momento, é que da estrutura dual da superfície resta apenas um lado não orientável. Assim, de superfície, a espiral de Moebius é construída como um círculo que se une como uma aporia da duplicidade: ela é uma “única face [que] não pode ser virada” (Lacan, 2005d, p. 109). A constituição dessa torção sobre si mesma somente revela um lado de sua identidade, ou seja, o resultado de quaisquer viradas será o mesmo daquele feito em um primeiro momento.

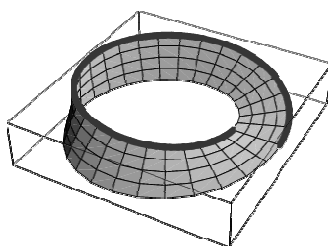
Se o signo pode ser repensado em termos de uma banda de Moebius o mesmo somente se constitui em uma desarticulação do conceito e da imagem acústica enquanto entidades diferenciais e indissociáveis. A privação seria seu primeiro estágio de inscrição. O espaço geométrico unilateral revela em seu interior o lugar dessa falta, que é um buraco caracterizado pelo significante que não permite significar. O meta-signo começa, hipoteticamente, a partir dessa torção do paradigma (conceito/significado) sobre o sintagma (imagem acústica/

significante), ou seja, deve ser considerado como um processo secundário de relação significante que necessita, nessa dobra de superfície se constituir tendo por base o círculo. Ora, todo círculo inclui um buraco, todo buraco um falante. Mas a espiral de Moebius, como espaço topológico, apresenta essa característica de possuir apenas um lado, que não segue orientação, como muito mais forte e formadora que a realidade do buraco. Tomando a dobra do significante sobre o significado, em uma terminologia da Teoria da Literatura, o que se tem é a função poética da linguagem. Moebius seria então uma representação figural da função estética da língua que se dobra sobre si mesma enquanto identificação na privação do espelho.

Lacan ensaia compreender, a partir da gravura de Escher (que geralmente está estampada como capa da edição do Seminário sobre *a angústia*), como a lógica do significante pode se inscrever na dinâmica da banda de Moebius:

O inseto que passeia na superfície da banda de Moebius, caso tenha a representação do que é uma superfície, pode acreditar, a todo instante, que existe uma superfície que ele não explorou, a que está sempre no avesso daquela em que ele passeia. Ele pode acreditar nesse avesso, embora este não exista, como vocês sabem. Sem que o saiba, ele explora a única face que existe, e, no entanto, a cada momento, há realmente um avesso. (LACAN, 2005d, p. 152)

Sua leitura é, sem dúvida, esclarecedora acerca das possibilidades de avesso em uma estrutura que não postula *um outro lado*. A estruturalidade do texto poético, visto pelo Moebius, deve ser vista como proporcionada na ausência desses avessos que se espera haver enquanto substituição da face dual do signo. Ora, compreender a poesia fora de uma semiose de significantes para aproximá-la de uma constatação sígnica da linguagem nos parece, com essas reflexões, um despropósito, uma vez que a busca daquele avesso – na ausência representativa do significante – será considerada como pluralidade das possibilidades diferenciais do discurso poético em se afastar da linguagem cotidiana. Se a linguagem poética é essa única face circular, o avesso se constitui, como afirma Lacan, a todo instante, pois seu avesso é seu favor, entendido como avesso de si mesmo. Nessa linguagem, portanto, o que vale seria a apreensão de suas margens (anagramáticas) como presença de uma irredutibilidade do comprimento circular interior da significância poética.



Banda de Moebius Tridimensional
Figura 3

A linha mais grossa, destacada, que parte do interior do círculo que compõe a figura da fita de Moebius para o exterior de seu espaço, é capaz de melhor definir as relações entre o avesso de um dado significante e sua superfície (igualmente avessa) na construção de uma dinâmica da consonância da duplicidade. Lembremos, a fita de Moebius não postula dois lados, mas compreende a única face como um estranho duplo que ao mesmo tempo faz concordar aquilo que está de um lado e de outro.

A representação tridimensional da banda dentro desse cubo constitui um desafio à representação diádica de Saussure. Ao compreender a relação sîgnica como tríade, seu espaço não deve ser apenas o da folha impressa – “da impressão psíquica”, como referenciamos acima – mas daquilo que a linguagem poética se manifesta em um além do verbal, em seu estatuto icônico e hipoicônico. Em uma simbolização, que pertence à propriedade da linguagem poética como analogia, podemos ler em um *rubayat* de Maulana Jalâl al-Din Rûmî:

Quando te chamo, a voz é véu que nos divide.
A luz sobre teu rosto é véu que desvanece;
Teus lábios não alcanço, quando os imagino:
a imagem de teus lábios é véu sobre teus lábios. (RÛMÎ *apud* Luchesi, 2007, p. 24)¹⁷⁷

A reiteração do véu enquanto voz, rosto, lábios pode ser vista como um processo que reconhece, por isotopia, certo dinamismo da expressão verbal em termos de uma iconicidade. Os elementos apresentados estão estruturados de forma a conduzir os sentidos da fala à imagem, passando pela visão. A divisão e o desvanecimento são o próprio véu construído por uma condensação imagética dos sentidos da comunicabilidade (chamado ou demanda do amado), da revelação (enquanto luminosidade presentificada por um rosto a descoberto) e da imaginação (em que o alcance dos lábios representa o desejo revelado e demandado). Desse véu descortinado, a verdade poética de uma demanda revela-se como obscurecimento de si próprio enquanto imagem. A metáfora dos lábios, no último verso, é uma tessitura que esconde a própria metáfora enquanto imaginação. O não-alcance, velado, seria com isso uma reiteração da impossibilidade de apreensão sensorial da metáfora como imaginação e imagem produzida.

A incomunicabilidade da voz velada divide os seres por uma transposição daquele que fala – chama – pela imagem do véu. Assim, se quisermos reiterar analogicamente a proposição inicial a partir da construção final teríamos: “a imagem de tua voz é véu sobre tua voz”. O mesmo ocorre ao rosto. Rûmî constrói, nesse canto mínimo, um circungirar de significantes – o que Joyce propõe como “*whirling dervish, Tumult, son of Thunder, self exiled in upon his ego*” (FW, 184.6-7) – que são hipoiconicamente reiterados como possibilidade escritural. Nesse círculo, o aspecto sufista de sua poesia deve ser remarcado. Como dança sufi, o poema deve permanecer

¹⁷⁷ A edição da obra de Marco Luchesi apresenta uma antologia de Rubayats de Rûmî em tradução. Cf. Marco Luchesi, *O canto da unidade: em torno da poética de Rûmî*. Rio de Janeiro: Fissus, 2007.

enquanto véu que tudo desvanece, divide e imagina, na comunhão divinatória das palavras. O poema é imagem e imagem é véu, essa é a condensação dos dois lados em um da banda de Moebius. O que é imagem é também obscurecimento da significação dessa imagem. Toda tentativa de compreensão como avesso à condensação seria, com isso, frustrada, uma vez que a imaginação é um não-alcance do encobrimento significante. No desvanecimento da dança – do próprio *rubayat* – os significantes encontram, nesse circungiro, sua razão analógica¹⁷⁸ de ser que consoa todas as possibilidades de uma linguagem para além da superfície do meramente escrito sobre a página.

Esse processo de simbolização da banda de Moebius como função poética da linguagem, como subversão da compreensão da dupla inscrição psíquica saussuriana, ainda não dá conta das relações propostas pelo meta-signo. Em linhas generalizadas, poderíamos propor como hipótese, perpassada pelo comentário lacaniano, que a partir da dinâmica poética – entendida como processo primário de alteração do signo – a experiência do meta-signo, dentro da fita de Moebius, seria uma imagem segunda, na qual a ação de dobradura do interpretante se executa como destituição do estatuto fundamental do signo, e o passeio das formigas – que são referências à obra de M. C. Escher – poderia refletir o caminho disseminante da estruturalidade, vestigiosa, do meta-signo. Assim, esse caminhar incessante em busca do avesso pode resumir as possibilidades concretas de compreensão do meta-signo como inscrito no campo da escritura, da letra.

Em *Finnegans Wake*, a proliferação de significantes para letra é evidenciada em quaisquer transcurso a que o texto se sujeite. A inscrição do texto joyciano é sempre de complementaridade naquilo em que o alfabeto se torne “*alphabetic formed verbage*” (na proposta de Haroldo de Campos, “verborragem alfabética”). A dinâmica da metáfora (condensação) é transvestida por um jogo/jorro metonímico (deslocamento). Joyce se utiliza de um trabalho do sonho em que o pensamento onírico latente (*latent dream-thoughts*) se inscreve *entre* (parabolicamente) o conteúdo manifesto (*manifest dream*).¹⁷⁹ A marca do texto joyciano no tocante à letra define o processo de compreensão (condensação) do rastro deixado pelo texto: o *Finnegans Wake* seria uma *penletter* re-escrita por Shem (uma letra-pena, uma carta-pena), mas também uma síntese da perífrase para este “filhescritor”, *the penman* (homem-pena, escriba).

O fragmento que descreve a casa de *Shem, the penman* apresenta uma prolífica intransitividade no ambiente do órfico:

The house O'Shea or O'Shame, *Quivapieno*, known as the

¹⁷⁸ Poderia-se aqui intentar relacionar essa leitura analógica, de vertente bastante valéryana, com o quarto nível de leitura proposto por Dante Alighieri na *Epístola a Can Grande*. A leitura anagógica, de contato com a divindade, visa um supra-senso, uma elevação da alma pelo sentido místico. Sabe-se que um dos objetivos da poesia sufi está intimamente relacionado com essa epifania religiosa, que se aproxima do gozo místico proposto por Lacan.

¹⁷⁹ A proposta inglesa de tradução dos termos freudianos recupera de maneira mais aproximada o jogo de significantes proposto por Freud. In: FREUD, Sigmund. *On dreams*. Trans. James Strachey. London: The Hogarth Press, s.d, pp. 631-686.

Haunted Inkbottle, no number Brimstone Walk, Asia in Ireland, as it was infested with the raps, with his penname SHUT sepia-scraped on the doorplate and a blind of black sailcloth over its wan phwinshogue, in which the soulcontracted son of the secret cell groped through life at the expense of the taxpayers, dejected into day and night with jesuit bark and bitter bite, calico-hydrants of zolfor and scoppialamina by full and forty Queasi-sanos, every day in everyone's way more exceeding in violent abuse of self and others, was the worst, it is hoped, even in our western playboyish world for pure mousefarm filth. You brag of your brass castle or your tyled house in ballyfermont? Niggs, niggs and niggs again. For this was a stinksome inkenstink, quite puzzonal to the wrottel. Smatterafact, Angles aftanon browsing there thought not Edam reeked more rare. My wud! The warped flooring of the lair and soundconducting walls thereof, to say nothing of the uprights and impostes, were persianly literatured with burst loveletters, telltale stories, stickyback snaps, doubtful eggshells, bouchers, flints, borers, puffers, amygdaloid almonds, rindless raisins, alphybettyformed verbage, vivlical viasses, ompiter dictas, visus umbique, ahems and ahahs, imeffible tries at speech unasyllable, you owe mes, eyoldhymes, fluefoul smut, fallen lucifers, vestas which had served, showered ornaments, borrowed brogues, reversibles jackets, blackeye lenses, family jars, false-hair shirts, Godforsaken scapulars, neverworn breeches, cutthroat ties, counterfeit franks, best intentions, curried notes, upset latten tintacks, unused mill and stumbling stones, twisted quills, painful digests, magnifying wineglasses, solid objects cast at goblins, once current puns, quashed quotatoes, messes of motage, unquestionable issue papers, seedy ejaculations, limerick damns, crocodile tears, spilt ink, blasphematory spits, stale shestnuts, schoolgirl's, young ladies', milkmaids', washerwomen's, shopkeepers' wives, merry widows, 'ex nuns', vice abbess's, pro virgins', super whores', silent sisters', Charleys' aunts', grandmothers', mothers' -in-laws, fostermothers', godmothers' garters, tress clippings from right, lift and cintrum, worms, of snot, toothsome pickings, cans of Swiss condensed bilk, highbrow lotions, kisses from the antipodes, presents from pickpockets, borrowed plumes, relaxable handgrips, princess promises, lees of whine, deoxodised carbons convertible collars, diviliouker doffers, broken wafers, unloosed shoe latches, crooked strait waistcoats, fresh horrors from Hades, globules of mercury, undeleted glete, glass eyes for an eye, gloss teeth for a tooth, war moans, special sighs, longsufferings of longstanding, ahs ohs ouis sis jas jos gias neys thaws sos, yeses and yeses and yeses to which, if one has the stomach to add the breakages, upheavals distortions, inversions of all this chambermade music one stands, given a grain of goodwill, a fair chance of actually seeing the whirling dervish, Tumult son of Thunder, self exiled in upon his ego, a nightlong a shaking betwixtween white or reddr horrors, noonday-terrorised to skin and bone by an ineluctable phantom (may the Shaper have mercery on him!) writing the mystery of himsel in furniture. (JOYCE, *FW*, 182.30-184.10)¹⁸⁰

¹⁸⁰ A casa d'O'Shea ou (Vê!Xame!) O'Shame, *Quivapieno*, conhecida como o Tinteiro Assombrado, sem número, Beco do Enxofro, Ásia-d'Irlândia, toda infestada de rastos, com seu pseudonome fê! SHEM! garaturvado em sépia na placa da porta e uma perciliana de velame preto na frontospícia ogiva fusca, ali onde o reubento almicontracto da célula secreta tatejou vida afora a expensas dos pagataxas, dejectado diasnoites a fio com aladrado jesuíta e sossofrida mурdidura, hidrantes algoadoendo de zulfur e scoppialamina por bem quarenta charlatânus, dia-a-dia em qualquerum modo mais excrescente em violento abuso de si próprio e dos outros, era a pior, esperase, mesmo em nosso ocidentesco playboymundo em montúria de ratonegra luxúria. Você se jacta de um castelo de lata ou do tectículo de telha de seu rancho, na montanha? Nicas, nicas e nelhas a nesmo. Pois aquele era um intestinto fedornicho enigmático, puzzando a bortel e a manuscroto. Endeveras, Arcanglos que lá baixaram em répida invistoria acordam que nem Edão no f'Éden batorava mais raro. Deusmeu! O baixo alho empernado do covil e as paredes espermeáveis ao som, para nada dizer de pilhares e cormijas, estavam persamente literaturados com rasgadas cartas-d'amor, coscoricos futricos,

Este “caliduo escapo” da escritura é antes uma ruptura entre a fronteira do genotexto no fenotexto: o que desvanece é a linguagem, nunca o gozo dela. A escriptibilidade de Joyce remonta o inter-dito – pelo incompreensível – e reanima as contradições em um objeto monadológico. Lacan firma que Joyce é ilegível, e o é de fato, mas cabe perguntar: “oqueé” em termos de escrito?

O ‘Assombrado’ é instância da *loveletters* (carta-d’amor, segundo Haroldo de Campos, ou ainda, letras-amorosas) em que os significantes se escondem em sombras para um revir (*wake*) dos mortos. Neste sentido, *Finnegans Wake* seria um réquiem em que se conta a *pfsqueda*¹⁸¹ da linguagem. Este réquiem de retorno tenta não ser lido, pois é sempre uma re-escritura que alguns Shauns não leriam (o *the postman* não consegue decifrar o “manuscrito” de Shem).

Todos os discursos estão elencados neste pequeno fragmento. O processo de composição de Shem, *the penman* é a escriturização do próprio *Finnegans wake* como obra, e esta escriturização é sempre re-inscrição de significantes em deslocamento condensado: Joyce próximo ou igual a Shem. Toda sorte de hinos entram nas “sintachas” do “pena torta” como *ricorso, nóstos*.

O relato se dá na *vigília* em que ainda os conceitos não se formaram e o canto é “mil ritmos de imagens”, conforme apontava teórica e poeticamente Mallarmé. A “noitadentro”, “noitafio” do signo é clivagem, deixando de representar o externo para se proclamar outro de si. Como diz Donald Schüler:

A experiência onírica parte o eu em dois. Um é o eu que restaura o sonho, outro é o eu que origina as imagens estranhas, aflitivas. Nos tempos míticos, dava-se ao sonho personalidade própria. O sonho estava a serviço dos deuses, era um outro, portador do bem e do mal. No sonho guerreiam

extantâneos de lambe-lambe, dubiosas cascas-d'ovo, bouchers, pederneiras, brocas, pitos, campândulas amigdalóides, passas peladas, verborragem alfabetiforme, briconceitos bíbricos, dictos obitosos, visos umbicosos, eis e ôis, himefáveis ensaios de discursos unissílabos, devereres, velh'himnos, pornofotos fluescentes, lucíferos tumbados, vertígios de velas gastras, ornamentos em chuva, solados de empréstimo, jaquetas reversíveis, lentes olhíroxas, quarrelas de família, camisas de fio fajuto, exculpários deus-lembados, calças nunca usadas, gravatas corta-pescoço, franquias francifi-adas, boas intenções, notas salgadas, reversas sintachas latrinas, inusitadas mós de moinho e pedras-no-caminho, penas tortas, digestos indigestos, vidros de aumento para vinho, corpos sólidos atirados aos duendes, trocadilhos já sem brilho, apatatadas cintahões apaguadas, mesgla de melsagens, jornais de quãoprovada tiragem, ejaculações seminolentas, limericks do dianho, lágrimas de crocodilo, respingos de tinta, cuspos blasfematórios, jocolatórias já rançosas, jarreteiras de meninas, de senhoritas, de leiteiras, de lavadeiras, de patroas de lojistas, de viuvaegres, de ex-freiras, de vice-abadessas, de virgens de profissão, de arqui-rameiras, de sarores silentes, de tias do Carlitos, de vovós, de sogras, de madrastras, de madrinhas, mechas de tranças cortadas à destra, à sinistra e no cimo, vermes de muco, sobejos mordiscáveis, latas de dislate suíço contensado, superciliosas loções interlectuais, beijos dos antípodas, prêmios para punguistas, plumas emprestadas, apertos-de-mão molengos, promícias principesas, fezes de vinho d'uiva, papel carboináceo desoxidado, colarinhos conversíveis, ofertas e procuras d'ocasião, obréias rotas, não-soltos cordões de sapato, engruvinhadas camisas-de-força, recém-horroros do Hades, glóbulos mercuriais, indeléteis escorrimentos blenoléticos, monóculos d'olho-por-olho, glossoglosas porcelâneas de dente-por-dente, lamentos de guerra, suspirros especiários, longipenares de longipenantes, ahs ohs ouis sis jas jos giasohnãos aguoras sins assins sinsins. Aosquais, se alguém tiver estômago para aditar as fraturas, soergueduras, distorções, inversões de toda essa artefiteia câmeramúsica, esse alguém então, dado um dedo de boa-vontade, há de ter uma bela chance de ver de vista o dervixe remoinhante, Tumultus, filho do Trovão, auto exilado por alto recreio de seu ego, tremetremendo noitadentro noitafio entremixto aos aurreres branco-rubros, meiodiaterrado desde a pele ao osso por um fantasma inelutável (que o Fazedor tenha merciades dele!) escrevendo o mimstério de vivendo no moviliário furnituro (transcriação de Haroldo de Campos, *in*, CAMPOS; CAMPOS, 2001, pp. 59-61).

¹⁸¹ As cem letras que refletem o som-escrito da queda da linguagem ou do ovo cósmico ou de Humpty Dumpty do muro – *the last word of perfect language*.

eus - *sonheus*. O eu consciente alista-se na milícia dos construtores de individualidades, o eu do sonho divide-se em muitos: guerreiros, gigantes, jovens e velhos, pais e filhos, patrões e empregados, escritores e carteiros, reis e rainhas. O sonho abre a porta a todos - *Here Comes Everybody* – o Homem a Caminho Está. Do sonho nasce o romance. (SCHÜLER, 1999, p. 23, *grifos do autor*)

O trabalho onírico da palavra é “deslizamento do significado sob significante” (Lacan): o tecido verbal dos sonhos faz guerra entre um eu e o outro e abre espaço para a confluência de significantes (cadeia de significante). O texto-limite inscreve-se como afetação dos afetos. A este trabalho onírico da escritura « en soi » faz-se necessário argumentar o aspecto *insular* do texto-limite. Seu universo de desenvolvimento em geral está na lei do *Witz* e do lapso metonímico. O texto constrói estas imagens-sons a partir da clivagem entre sujeito e argumento frasal, sempre deslocando-se na condensação (ou jakobsonianamente, metonimizando-se em metáforas; a própria função poética implicada nesta dobradura¹⁸²). Neste território da engenhosidade, o texto se meta-ironiza e dá início a um processo de *ricorso* analógico para a negação daquilo que a tradição cunhou como literatura.

O meta-signo é ilha no mar literário, não como salvação do mar bravio – *oinopa ponton* – mas antes como lugar desconhecido/isolado em que pós-naufrágio o signo (“algo que significa algo para alguém”, Peirce) não mantém sua sustentação/ fundamento. O meta-signo, a partir de sua *joycosidade*, re-inscreve-se como porosidade do espaço literário e, assim, insurge-se contra a compreensão e (im)põe a ilegibilidade da escritura.¹⁸³

Haroldo de Campos propõe:

Joyce é levado à microscopia pela macroscopia, enfatizando o detalhe – *panorama/panaroma* – a ponto de conter todo um cosmos metafórico numa só palavra. Onde o poder dizer-se do *Finnegans* que retém a propriedade do círculo, da equidistância de todos os pontos com relação ao centro: a obra é porosa à leitura, por qualquer das partes através das quais se procure assediá-las. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 51, *grifos do autor*)¹⁸⁴

É deste assédio da metáfora que o processo de *plilhagem* necessita para uma transposição (*Entstellung*, no sentido freudiano, *Transposition*, no mallarmaico) do processo sígnico de compreensibilidade comunicativa a uma negatividade iterativa. Todo e qualquer embate lingüístico será uma revelação daquilo que a dobra (*pli*) pode construir como infinitude.

O monólogo de Anna Livia Plurabelle, por exemplo, termina em aberto como um fluxo de rio (pois a personagem é também o rio Liffey, que corta Dublin), com a frase que retorna;

¹⁸² Este termo aqui assume também sua aceção diacrônica, cf. Houaiss (2001), de ‘fingimento’.


¹⁸³ A este processo de compreensibilidade e incompreensibilidade, o trabalho de Derrida, *Deux mots pour Joyce*, mostra a tentativa desconstrutora em apontar uma interpretação a esta obra ilegível.

¹⁸⁴ Cf. o precursor artigo de 1955, “A obra de arte aberta”, no qual Haroldo de Campos antecipa todas as tendências da arte moderna de uma postura vetorial acerca do significado polissêmico e plural. O poeta-crítico atribui uma visada neobarroca que responderia a uma “necessidade culturmorfológica” (2006, p. 53) na qual as estruturas abertas, por formantes, permitiriam uma maior interação entre as linguagens.

princípio gerador: “*A way a lone a last a loved a long the*”¹⁸⁵. Este *nóstos* escritural vai, como se sabe, refletir na primeira palavra da obra: *riverrun* (“rio-corrente”, para Augusto de Campos; “rolarriorana”, para Donald Schüler). Lexema de difícil captação, pois não se constrói apenas por uma soma lexical, mas reflete um sentido escondido nesta “corrida” (*run*): o sentido de *run* (do nórdico antigo significa ‘segredo’, ‘mistério’). Portanto, o Liffey é escrita/inscrição misteriosa sempre movente. E nesta movência, os signos se transpõem em um eterno devir de um lugar (*là?*) indefinido. A suspensão do tecido textual – mesmo que isto pareça pleonástico, aqui não o é, pois o meta-signo se lê – se inscreve no *Finn, again!* (“Finn, équem!”) em que a linguagem subverte-se em *graph* poliédrico: o retorno sempre negativo do signo gerando possibilidades reais de iconicidade.

A cadeia de significantes joyceana é cunhada no próprio *Finnegans wake* como “*earwiggling*” (ou na transcrição dos Campos, “tumultária murmuração”). Este falatório sígnico reconhece a fluência do gozo de Anna Livia Plurabelle como puro “desejo” no “sintoma” (cf. dividiu Lacan, nos *Escritos*, p.532, respectivamente, a metonímia e a metáfora). A insistência da letra do inconsciente se dá em um processo muito mais próximo às reflexões meta-sígnicas que as propriamente literárias; ou ainda está ligado ao estado de movência iterativa do signo.

A “murmuração” de *Finnegans wake* – associada sempre à lalíngua lacaniana¹⁸⁶ – é antes uma aplicação atomizada dos rascunhos do *Livre* de Mallarmé. No fragmento 47 (B), por exemplo, está escrito/inscrito:

Il faut que d’un coup
d’oeil par la succession
des pharses –
Avec place = feuille
– etc.
tout apparaisse
sur ce Diagramme.  (MALLARMÉ, *Le Livre*, 47(B))¹⁸⁷

A sucessão de frases mallarmaicas está inscrita em termos em que a folha ganha estatuto de metonímia na metáfora, que é o Diagrama (poema). O autor também não pede leitura – sabia da desleitura necessária a seu texto – mas um “icto d’olhos” a partir da sucessão de frases. Veja-se a complexidade desta proposta pela (*par*) inscrição: o lugar é gerado – numa equivalência *place = feuille* – e ao mesmo tempo a leitura diagramática é proposta como necessidade. Uma

¹⁸⁵ Nas traduções brasileiras tem-se: Haroldo de Augusto de Campos: “A via a uma a uma amém a mor além a” ou ainda em Donald Schüler: “A via a lenta a leve a leta a long a”. Na tradução francesa (espécie de facilitador da obra de Joyce) de Philippe Lavergne: *Au large vire et tiens-bom lof pour l abarque au l’onde de l’*

¹⁸⁶ Cf. sugere Haroldo de Campos em *O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan a escritura)*.

¹⁸⁷ “é preciso de um lance / de olhos pela sucessão / de frases – / Com lugar = folha / – etc. / tudo surge / sobre esse Diagrama.” (tradução minha)

piscadela torna-se inscrição na folha. A cadeia de desejos que Mallarmé propõe existe *en soi* (tomando a descrição do *Petit Robert*, esta inscrição refere-se a tudo *qui existe indépendamment du contenu de l'esprit*). O texto é tecido – *hyphos* barthesiano de *Le plaisir du texte* – retrazando o universo de expectativa que o traço exige a si mesmo¹⁸⁸.

Em termos da poesia mallarmaica o meta-signo é naufrágio. Joyce vai fundar uma ilha em que a dobra sobre a dobra (*pli selon pli*) flutue sem mapa. Nesta proposta de retorno ao lar, *nóstos*, a ilha – Ítaca desejada – nunca é chegada, mas sempre rastro/processo/caminho (como faz Medéia ao despedaçar o irmão, Arpsisto, para fugir da perseguição de Eetes): o rastro da diferença, nunca uma visão/leitura do *omphalós* – não se quer o ‘umbigo’ do sentido, mas antes o não-lugar que tende a zero por uma réplica do signo poético (metáfora e metonímia no mesmo ponto).

f. NOÇÕES TÓPICAS DO GRAFO E DO MATEMA DO META-SIGNO

Para melhor compreender o grafo e o matema do meta-signo nos é imprescindível ter, primeiramente, uma noção tópica das problemáticas a serem desenvolvidas pela linguagem de um signo desconstruído. Tomamos de empréstimo a noção de teoria tópica da hermenêutica freudiana, que compreende sua teorização pela noção de região em que os processos psíquicos são vistos em termos posicionais. Para Freud, há um lugar psíquico (o inconsciente, seria sua principal região), assim poderíamos propor que haveria um lugar lingüístico no qual as posições podem ser determinadas em termos de funções de cada qual. A funcionalidade seria uma representação daquilo que poderíamos propor como um discurso “além do semblante”, pois necessita rever-se em termos de sua própria representação enquanto sistemática.

Assim, as posições sistêmicas para o meta-signo poderiam ser dispostas em termos tópicos em:

i. Assemia (raiz ω)

O texto não precisa apenas significar ou plurissignificar, mas deve, em larga medida, oferecer-se como uma exceção ao sentido. Dentro de uma idéia limite de significação, o sistema semiótico – ou mais propriamente a *semiose* poética – pode deixar-se guiar pela restrição ao sentido enquanto experiência de perda da representação. Essa, sempre uma dispensa solicitada ao vazio do sentido. Para Roland Barthes, a definição perpassa, com já nos referimos anteriormente, “o sentido sentido e lido como vazio” (2002c, p. 514). O que nos interessa aqui seria

¹⁸⁸ Este retrazar deve ser compreendido em francês, *retrait* – aposentadoria, retirada, saque e re-traço – como assinala Derrida, em “Le retrait de la métaphore”, em *Psyché: l'invention de l'autre*.

compreender como um apagamento do sentido – em uma linguagem formalizada, como a matematização¹⁸⁹ – pode conviver apenas de relação, aquilo mesmo que define a sintaxe como estudo relacional e regencial. O léxico seria, com isso, desprezado por uma formalização de nível sintagmático no qual tudo aquilo que poderia significar é substituído por uma exterioridade grafêmica e significante.

Enquanto toda literatura procede de uma experiência icônica das possibilidades de aproximação entre código verbal e imagem representativa, o meta-signo se potencializa em termos de um hipoícone metafórico que não se deixa compreender na cadeia pragmática – como se é de esperar na proposta de Peirce – mas pela sintaxe sempre posta em estado de exceção. Assim, o meta-signo é capaz de desafiar, pondo em causa o próprio signo como origem do sentido, por uma sensação da forma que somente se revela na relação analógica dos termos em seu aspecto material e concreto, de existência real (dicente). Meta-signicamente, portanto, não haveria apenas possibilidade icônica para o texto poético apresentado – como propõe Peirce e Pignatari –, mas antes, por um processo assêmico, o ícone é transformado em hipoícone de terceiridade (metáfora), compreendido sintaticamente como uma realidade existente (dicente) – sensação da forma – e não como um possível (rema). A frase meta-signica reflete, dessa forma, apenas as relações que são encaradas como esvaziamentos do significado.

Retirando o sentido de cena, a assemia (ω) ensaia *viduité du sens* (Barthes, 2002c, p. 515), ou seja, liberar o signo de sua tarefa de significar algo para alguém, tornando-o exemplo do esvaziamento. O que se pretende nesse ponto nulificante é compreender como, por meio de uma réplica, de uma raiz grafêmica, o texto perde sua necessária função de se dar a interpretar. Não há como interpretar o umbigo do texto – se pudermos tomar de empréstimo uma metáfora freudiana – porque o mesmo propõe-se como uma experiência limítrofe da linguagem que corrompe sua legibilidade, ou como prefere Barthes, suas *lisibilité* (‘lisibilidade’).

Barthes, ainda em “Une problématique du sens”, faz referência ao desenvolvimento do pensamento de Lacan naquilo que diz respeito à produção do sentido. Colocando, de forma descritiva, que o inconsciente lacaniano é composto por cadeias de significantes e que o signifiante último dessa cadeia é uma falta, um vazio, Barthes propõe a leitura do sentido – daquilo que se poderia ler em sentido clínico – como uma revolução da compreensão que se daria – após o processo de castração – pela dinâmica signifiante. Assim, a assemia, em seu nível psicológico, tem uma importante função na constituição do sujeito como aquele para a falta.

Pouco mais adiante, Barthes faz referência a Derrida como discussão do nível metafísico do processo assêmico, justamente naquilo – pensamento de Saussure – que considera o signo

¹⁸⁹ O exemplo dado por Roland Barthes para a assemia seria justamente aquele das linguagens formalizadas como as matemáticas e a lógica, conforme se pode ler em “Une problématique du sens”.

como sistema de diferenças. Para Derrida, como se sabe, não há significado último, mas uma rede infinita de significantes que ensaiam se responder pela diferença. Nesse sentido, a perda de uma origem – que para Lacan estaria na castração – faz da linguagem um processo infinito de réplicas significantes que, a um mesmo termo, se espacializa e se temporiza em uma noção que não sustenta o significado como peça fundamental – logocêntrica – na interpretação.

Tanto em Lacan quanto em Derrida os efeitos de assemia são nitidamente processos de descentramento do signo como dependente da diferença significante e significado, estabelecido por Saussure. A cadeia de significantes de Lacan não representa necessariamente uma simbolização, uma tomada de sentido, mas antes revela, em última instância, um buraco, uma falta em que se perde o objeto do desejo (□). Dessa cadeia ainda não se pode escapar a noção não de significante, mas de letra que permeia os escritos do psicanalista. A literalidade é, nesse aspecto, uma dispensa total da significação representativa por algo do nível do irrepresentável, naquele em que convive o Real. A *différance* derridiana também seria um processo que se revela como assêmico uma vez que faz da perda do sentido uma substituição pela relação gramatológica. Estudando a linguagem escrita, Derrida intenta rever o estatuto da *phoné* como elemento centralizador do pensamento lingüístico. Se o texto se responde apenas por re-impressões de *traces*, que são puros descartes (*écart*), logo a idéia de seleção paradigmática de Saussure para a compreensão da língua falada estaria posta em dúvida, uma vez que o rastro da textualidade segue uma norma própria e diferente – que diferencia e difere – daquela de seu aspecto fônico. O *gramme* derridiano faz do signo não mais um mero jogo opositivo entre presença e ausência, significante e significado, pois representa um encadeamento, uma textura que não necessariamente depende de uma prévia estrutural do significado, mas libera a “substance graphique” (Derrida, 2002c, p. 38) como pura literalidade. Lendo Lacan em Derrida, teríamos que aquele objeto perdido □ torna-se efeito de diferença, *différance*: em um □, de outro, faz com que os textos criem interdependência e descarte; sejam a falta e sua potencialização.

No grafo do meta-signo, a assemia é representada pela letra ω que toca o ponto zero – marcadamente a ligação perpendicular das retas P (paradigmática) e S (sintagmática) – sua cadeia é pertencente, portanto, à semiose do zero como representativa do nada.¹⁹⁰

Brian Rotman, em *Signifying nothing: the semiotics of zero*, procura descrever o processo de significação do número zero como uma ausência marcada de signo. Para Rotman, o zero possui uma conotação de origem da quantidade, que ordena as possibilidades posteriores de cada

¹⁹⁰ Aliás, a escolha de letras pertencentes ao alfabeto grego tem como finalidade primeira tentar eliminar o estatuto fonológico dessas inscrições, tendo em vista que não pertencem à comunicação diária e referencial da experiência cotidiana. As letras são sentidas como estranhas e parecem mais grafemas que precisam ser interpretados em seu caráter escrito, impresso na página, e não como pertencentes à dinâmica comunicativa.

número assumir uma semiose. Nesse sentido, devemos observar uma ambigüidade inerente à significância do zero: pode ser um caractere vazio e ainda um caractere da vacuidade. Ou nas palavras de Rotman: “zero to serve as the site of an ambiguity between an empty character (...) and a character for emptiness, a symbol that signifies nothing” (1993, p. 13).¹⁹¹ Assim, o caractere do número poderia ser visto, se concordamos com o teórico, como a própria assemia posta em estado de ambigüidade entre esvaziamento e já vazio; o que no fim das contas revela certo vazio da pluralidade.

O ω assêmico do meta-signo poderia assim indicar a presença de uma ausência. Materialmente o signo está impresso na folha, ocupa um espaço dentro da dinâmica semiótica das relações de significação, mas o mesmo é tomado por sua marca de ausência que elimina não somente a segurança de sentido, a monossema, mas também o processo de proliferação sêmica caracterizado pela polissemia. O espaço assêmico de ω é assim a vacuidade exercida pela conotação que não se deixa conotar, mas antes se desdobra como quebra da representatividade, eliminando as potencialidades por uma idéia de consistência real do próprio grama. Rotman ainda define melhor o zero:

In short: as a numeral within the Hindu system, indicating the absence of any of the numerals 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, zero is a sign about names, a meta-numeral; and as a number declaring itself to be the origin of counting, the trace of the one-who-counts and produces the number sequence, zero is meta-number, a sign indicating the whole potentially infinite progression of integers. (ROTMAN, 1993, p. 14)¹⁹²

Nesse sentido, podemos compreender o ponto de toque entre as possíveis perpendiculares lingüísticas dos eixos de seleção e combinação, como um “ponto de esvaziamento” (*vanishing point*) no qual todos os elementos são postos em abismo, como que condensados em um mesmo aspecto. O ponto de esvaziamento representado pelo zero seria, com isso, uma *mise-en-abyme* estrutural que permite conduzir os textos a um ponto de perda da representatividade, ou seja, a união significativa faz com que o texto perca seu ponto metafórico de basta e se desenvolva em uma perspectiva infinita de significantes disseminados. Assim, o ponto zero poderia ser visto como uma projeção da raiz μ da disseminação, uma vez que seu desdobramento matemático pertence, em última análise, a uma mesma espacialização – a reta especular paradigmático-sintagmática.

Sendo a origem da contagem, o zero seria um rastro de todos os demais números, pois está em todos eles somado (por exemplo, $9 + 0 = 9$). O zero, nesse sentido, garante a inteireza do

¹⁹¹ “zero serve como lugar de uma ambigüidade entre um caractere vazio (...) e um caractere para o esvaziamento, um símbolo que significa nada.” (tradução minha)

¹⁹² “Resumindo: como um algarismo no sistema Hindu, indicando a ausência de quaisquer dos números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, zero é um signo de nomes, um meta-algarismo; e como um número considerando a si mesmo como a origem da contagem, o traço daquele que conta e produz uma seqüência numérica, zero é um meta-número, um signo que indica a completa e infinita progressão do número [natural].” (tradução minha)

número ao mesmo tempo em que representam todos eles em sua diferença. O zero, como ponto de esvaziamento, poderia ainda ser compreendido como horizonte de expectativa que se delimita na presença da visão dessa diferença, pois em cada uma das experiências com o texto, a possibilidade de ausência é redobrada e potencializada como ponto de fuga à visão (leitura) do interpretante. Em zero temos justamente a perda de certo fundamento sógnico que não permite que o índice seja visto como mera metáfora, mas que se prolifere – em significantes – como metonímias condensadas em uma mesma *mise-en-abyme*.

O zero como signo do nada e o nada como desconstrução do signo. Talvez nessa frase possamos resumir o problema da assemia no meta-signo. Brian Rotman ainda esclarece:

The concept of nothing – the void, emptiness, that which has no being, the non-existent, that which is not – is a rich and immediate source of paradoxal thought: the sign ‘nothing’ either indicates something outside itself and thereby attributes the condition of existence to that which has none, or the sign has no referent, it does not ostend, it points to nowhere, it indicates and means no more than what it says – nothing. (ROTMAN, 1993, p. 58)¹⁹³

O problema da representação do zero como significação do nada se encontra justamente naquele ponto em que a significação rebenta. O zero, se representa, não pode ser nada, pois, como diz Lear a Cordelia, *nothing will come out of nothing*. O zero, significando uma ausência, é em si um paradoxo logo por ser uma presença gráfica (o ponto zero, o 0). A condição de existência de qualquer coisa é posta em evidência cada vez que se pensa no nada como origem de criação. Desse ponto de vista, o nada simbolizaria o início das procriações que necessariamente têm a marca o vazio e do não-existente. Assim, todo referente necessita ostentar que de alguma forma esse nenhures referencial que significa o nada, ou melhor ainda, que não significa, é apenas letra como espaçamento.

Ao colocar o paradoxo do nada sobre o zero o que se procura é compreender a problemática do signo como pertencente a um universo da ausência e não apenas da presença – da manifestação. O referente não seria garantia de significação, ao contrário, o referente é puro rastro de uma arquia que se perde em mais rastros, produzindo-se assim uma assemia da presença. A solução iconográfica para o vazio, ainda nos lembra Rotman (1993, p. 59), é o círculo, o halo, o que produz uma presença “esburacada” de vazios. O nada seria então um significante presente em um buraco de sentido. Ou reformulando teoricamente, a assemia resulta de um significante que fura o significado e, em sua tensão, faz como ponto vazio de potencialidades nocionais.

¹⁹³ “O conceito de nada – a nulidade, o vazio, o que não tem ser, o não-existente, o que não é – é uma rica e imediata fonte de pensamento paradoxal: o signo ‘nada’ ou indica algo fora de si e assim atribui a condição de existência àquilo que não há, ou o signo não tem referente, não ostenta nada, aponta para lugar algum, indica e significa nada além do que diz – nada.” (tradução minha)

A associação da estrutura ovalada com o nada pode ser compreendida como um processo de auto-anulação da presença, na qual toda diferença se consolida pelo esforço do significado em não significar. Em outras palavras, o significado, enquanto enunciado previamente esperado, somente pode ser visto como esvaziado, pois não prevê enunciados, mas um processo que é a própria enunciação de novos significantes, *ad infinitum*. Aqui há certa noção de deslimite, mas esse aspecto está impresso na semiose da escriptibilidade que busca preencher a falta. Uma vez que o texto meta-sígnico ensaia representar essa falta, sua estruturalidade não permite que a significação se complete, pois a representação da falta, da coisa (*das Ding*), somente se faz pela coisificação – *das Ding dingt* – e não possui representação. Assim, a assemia seria um tangenciar ao real, uma impossibilidade que se marca com um 0 que não é origem, pois desmorona o agenciamento semiótico.

ii. Disseminação (raiz μ)

A segunda raiz deve ser lida aqui como uma dobra dessa origem, não-original representada pela assemia. Se o termo assemia marca sua negatividade pela falta (\square -), a disseminação a marca pelo (dis-) da privação¹⁹⁴. Nesse sentido, ambos os termos produzem alterações naquilo mesmo que diz respeito à significação e, em ambos os aspectos, uma alterabilidade negativa da concepção de sentido. As pluralidades são suprimidas por uma revolução engendrada no grama pela diferença, ou seja, não se trata de buscar uma representação sígnica, mas por proliferação – que é a própria incógnita dessa raiz matemática – o indecisivo que, por ser irreduzível, permanece sendo texto que não seleciona um sentido entre dois ou mais. O trabalho textual da disseminação visa pôr em estado de alerta essa pluralidade, por ser demasiadamente infinita, ou seja, a compreensão da polissemia como um processo infinito dentro de um texto que é finito esconde as marcas – os rastros – textuais que são irrupções diferenciais dentro do espaçamento significante. Basicamente Jacques Derrida define a disseminação como proliferação ou ainda como uma dobra:

Le pli (se) plie: son sens s'espace d'une double marque, au creux de laquelle un blanc se plie. Le pli est à la fois la virginité, ce qui la viole, et le pli qui n'était ni l'un ni l'autre et les deux à la fois, indécidable, *reste* comme texte, irréductible à aucun de ses deux sens. (DERRIDA, 1972a, p 316, *grifo do autor*)¹⁹⁵

¹⁹⁴ O que se comprova etimologicamente. Segundo Houaiss (2001), o prefixo provém do grego *dús-*, e é muito utilizado no período clássico, ao menos em três acepções, das quais a terceira muito nos interessa: “**3** 'falta, privação': *disbulia*, *dissimetria*, *dissimétrico*”. Assim, a noção de espalhamento do lexema latino *disseminatio* ganha uma potencialidade negativa da falta, via helênica.

¹⁹⁵ “A dobra (se) dobra: seu sentido se espaça de uma dupla marca, ao oco do qual um branco se dobra. A dobra é ao mesmo tempo a virgindade, aquele(aquilo) que a viola, e a dobra que não era nem um nem outro e os dois ao mesmo tempo, indecisivo, *permanece* como texto, irreduzível a nenhum de ses dois sentidos.” (tradução minha)

E nesse dobrar-se, faz da intervenção textual uma necessidade de propagação negativa de significantes que não podem ser selecionados, mas apenas combinados entre si. A análise da dupla sessão de Mallarmé – da inscrição preto sobre branco, na folha – faz com que Derrida estabeleça o indiscernível como característica da disseminação, uma vez que essa não se preocupa com o significado, mas com a dobradura de seus processos. Assim, enquanto marca da marca, ou marca que se re-marca, o espaço disseminador é capaz de *manter* como resto tudo aquilo que é descartado pela tradição hermenêutica do significado como violação e virgindade, como ambigüidade irresoluta de possibilidades. O que se imprime nesse hímen textual, caracterizado pela disseminação, é a privação que se dá em um duplo sentido. Primeiramente na tentativa de compreender a violação como eliminação da virgindade; e, depois, na virgindade como inviolabilidade. A semia está posta em falta uma vez que não se decide entre ação e estado, ou em termos lingüísticos, não há decibilidade possível entre significante e significado.

O texto como perda, ou ainda como propagação da perda, faz com que a noção de polissemia seja superada pela disseminação:

S'il n'y a donc pas d'unité thématique ou de sens total à se réappropriier au-delà des instances textuelles, dans un imaginaire, une intentionalité ou un vécu, le texte n'est plus l'expression ou la représentation (heureuse ou non) de quelque *vérité* qui viendrait se diffracter ou se rassembler dans une littérature polysémique. C'est à ce concept herméneutique de *polysémie* qu'il faudrait substituer celui de *dissémination*. (DERRIDA, 1972a, p 319, *grifos do autor*)¹⁹⁶

Não se procura aqui compreender a representação verdadeira de um dado escrito, mas uma relação escritural que mantenha ativa a estrutura de complementaridade da dobradura do texto sobre si mesmo. A polissemia induz um processo de interpretação que valorize os múltiplos significados, mas sempre em busca de uma verdade acerca do texto, nunca buscando uma compreensão de sua dinâmica interna de respostas significantes, ou melhor, na semiose icônica da textualidade. Barthes (2002c, p. 513) sugere que pensemos com Dante a relação polissêmica. Mesmo que não a explique, realmente parece que o crítico tem razão. Ao escrever a *Epistola a Can Grande*, Dante Alighieri propõe que sua *Commedia* seja lida em quatro sentidos distintos que encerrariam os versos na multiplicidade para o uno (para uma verdade tomística de unidade do Ser). Os quatro sentidos propostos pelo poeta caminham entre o sentido literal, o alegórico, o moral e o anagógico. Dessa forma a manutenção do caráter hermenêutico de sua obra seria mantida dentro dos fechados esquemas de alegorização medieval. Mas o que Dante oculta ao leitor, ou ao amigo, é justamente esse processo de dobradura que faz de sua auto-interpretação uma peça furada que não explica os deslocamentos fundamentais presentes em sua escritura. A

¹⁹⁶ “Se não há pois unidade temática ou sentido total a se reapropriar além das instâncias textuais, em um imaginário, uma intencionalidade ou uma experiência, o texto não é mais a expressão ou a representação (feliz ou não) de qualquer *verdade* que viria se difratar ou se agrupar em uma literatura polissêmica. É a esse conceito hermenêutico de *polissemia* que precisaria substituir por este de *disseminação*”. (tradução minha)

busca por uma polissemia na realidade, e paradoxalmente, encerra uma busca por unidade (temática e de sentido) que dissolve as instâncias textuais que poderiam descortinar o referente da linguagem representativa. Sua redução à verdade – seja ela literal, alegórica, moral ou anagógica – recalca a disseminação enquanto processo de cadeias de abismo do sentido que não permitem ver o texto em seu temário, mas como uma constelação que impossibilita um retorno a unidade, mas promove o retorno escritural dos significantes sobre si mesmos.

Ao substituir a polissemia por disseminação, a proposta de Derrida converge à noção de privação aliando-se ao universo de protelação e procriação. Nesse sentido, a polissemia seria o simbolizável por aquilo que é esperado, em termos de uma literatura, como enunciado; a disseminação, não sendo símbolo de nada, aproxima-se do real, pois é um pôr-à-prova-da-representação. Assim, a disseminação põe em perda a verdade do signo, pois, como afirma Paul de Man: “não pode haver dança sem um dançarino, nem signo sem um referente” (1996, p. 27). Compreender o referente como origem (da linguagem), como parece fazer Saussure e muitos lingüistas, é não-compreender o mecanismo disseminador que se faz em uma origem previamente já dividida do sentido, que se afirma na geração desses sentidos. Trata-se, portanto, de uma teia de dobras que se redobram e não de referentes que conduzem os signos à significação necessária.

Enquanto processo no espaço e no tempo, a disseminação aproxima-se da *différance* na tentativa de conduzir os rastros como potencialidade de sentidos da falta por reiterações grafêmicas. Assim, a raiz μ do texto meta-sígnico é uma incógnita, mas nunca uma potencialidade polissêmica. Nessa incógnita não está o desvelamento de sentidos, e sim o deslocamento entre o assêmico e a privação que se manifesta por meio de um significante redobrado. Como texto outro, como paragramas que não podem ser compreendidos como fora do texto (*hors-texte*), as equivalências suplementares da disseminação fazem dessa privação de sentido leitoral uma reinscrição dos rastros – dos restos – em um outro espaço que se configura como outro texto, como uma alteridade.

Na generalização do matema do meta-signo, a raiz μ é múltipla nos dois sentidos – tanto na negativização quanto na suplementação, como se verá mais adiante – pois revela-se como infinita em sua exterioridade e tendência ao zero da função meta-sígnica. A tendência a se apagar, típica da disseminação, faz de sua articulação um espaçamento do “entre” dois elementos, os quais em uma ameaça da significação, cria-se uma cadeia de equivalências.

iii. Khôra (pontos μ e ω)

Nesse lugar já sem lugar, a definição tópica do meta-signo se constrói como união entre disseminação e assemia, por serem pontos e não sentidos de letra. Puro grafo, o ponto revela-se

como *khôra* por ser esse limite de máxima exterioridade de um espaçamento. Os pontos não são a disseminação e a assemia, respectivamente, mas o suporte, em termos de um vestígio deixado sobre o sintagma-paradigmático da linguagem poética. A geometria define o ponto de uma forma muitíssimo interessante para a compreensão desse projeto meta-sígnico. Ponto é uma figura geométrica sem dimensões, na qual se encontram duas retas. Nesse sentido, o ponto poderia ser considerado o próprio elemento topológico que marca não um sentido, mas uma espacialização.

Em outro sentido, este etimológico, ponto é derivado do lexema latino *punctum* – que segundo Houaiss (2001) quer dizer “picada, pequeno buraco feito por uma picada, ponto (sinal de pontuação), parte de um todo, pequena parcela, pequeno espaço de tempo, instante, ponto (geométrico), ponto (no jogo de dados)” – e como tal revela uma potencialidade discursiva interessante para a análise do meta-signo como *différance* entre dois buracos. Ou em outras palavras, um devir espaço do tempo que se faz entre a falta conceituada e a falta sentida como tal. O nome ‘ponto’ revela-se como aquém da denominação ‘raiz’, mas ao mesmo tempo deve ser compreendido como abstração limítrofe de uma linguagem que se pretende original, sem o ser. Ponto, aqui, é o sem historicidade, sem sentido a que converge toda falta assêmica ou disseminadora do meta-signo como destruição da representação.

Derrida interpreta essa estrangeira palavra platônica como um terceiro gênero – nem sensível, nem inteligível – em que o abismo se abre contrário à lógica e à cronologia, pelo excesso dessas oposições. Enquanto “irrupção do nome”, *khôra* se aproxima do nada por nada designar ou designá-la. Ela seria o próprio do próprio em que sua lei não é a da nomeação, mas sem forma ou determinação, é como nada que se coloca na inaptidão ao nome. Para ‘definir’ *khôra* primeiramente intenta-se suprimir o gênero do nome – esse *a* *khôra* deve ser eliminado por um apagamento de determinante¹⁹⁷ – e nessa supressão o lugar definido como *khôra* se constrói como um rastro deixado à delimitação do sujeito.

Seu sentido, de lugar, define-se melhor, com isso, a partir do deslocamento entre nomes – aqui em entre buracos de procedimentos – em que o discurso é forjado como “um nome que não devesse se dar” (Derrida, 1995, p. 14). Como lugar, *khôra* não pode definir-se como sentido, pois está além do nome – e assim para além da metáfora – “ela não pertenceria mais ao horizonte do sentido, nem do sentido como sentido do ser” (Derrida, 1995, p. 16). A região não-localizável de *khôra*, assim, pertence muito mais ao aspecto metonímico da linguagem poética do que às delimitações intempestivas da metáfora, enquanto sentido. Enquanto processo hipo-icônico, o meta-signo apenas compreende as analogias (da metáfora) como processos de deslocamento que

¹⁹⁷ Em termos gerais, o apagamento do determinante em sintaxe faz apagar também o princípio de regência de toda sentença. O sintagma determinante (SD), em última instância, é aquele que promove no seio da proposição os atributos, a concordância e sua subordinação. Sem ele, o sintagma nominal (SN) assumiria essa função, sem com isso assumir a posição de SD que permaneceria vazia. Em notação estrutural: [Ø + SN + SV + SN (ou SA do)]

se conduzem na eliminação do sentido e na pura relação de termos – sintaticamente, anagramaticamente ou paragramaticamente – que localizam o nome na proximidade de uma *mise-en-abyme* estruturante.

Como ponto, *khôra* funciona no grafo do meta-signo enquanto manutenção hipostasiada da relação paradigma e sintagma que se sustenta pela noção de desvio retórico. A irredutibilidade de *khôra* – adimensionalidade de seu estatuto – faz da ligação entre o signo lingüístico saussuriano e a fita de Moebius uma relação entre dois buracos que se unem ao centro daquela dobra fundamental – no oito interno ao grafo. Esse desvio, que estilisticamente constitui a linguagem poética, é uma noção que não pertence à desarticulação do signo, pois o mesmo procura manter uma distinção nítida entre linguagem referencial e linguagem poética. A desconstrução do signo apenas se manifesta se a figuratividade da linguagem for compreendida em todos os seus níveis de enunciação, em termos escriturais, por uma condução do paradigma pelo sintagma que o enuncia.

Sendo mero ponto, Derrida ensaia uma delimitação à *khôra*:

Khôra recebe, para lhes dar lugar, todas as determinações, mas a nenhuma delas possui como propriedade. Ela as possui, ela as tem, dado que as recebe, mas não as possui como propriedades, não possui nada como propriedade particular. Ela não “é” nada além da soma ou do processo daquilo que vem se inscrever “sobre” ela, a seu respeito, diretamente a seu respeito, mas ela não é o *assunto* ou o *suporte presente* de todas essas interpretações, se bem que, todavia, não se reduza a elas. Simplesmente, esse excesso não é nada, nada que seja e se diga ontologicamente. (DERRIDA, 1995, pp. 25-26, *grifos do autor*)

Sem propriedades, *khôra* pode ser compreendido apenas como uma existência autônoma, como um *há khôra*. Esse lugar, logo, é uma ausência compreendida como suporte que recebe as propriedades – assemia e disseminação – justamente por seu estatuto de *dar lugar* a algo que se consubstancia como alguma coisa para significar, ou em sentido meta-sígnico, alguma coisa para pôr-em-estado-de-perda.

Como traduzir esse nome? Esse ponto sem identificação? O buraco de *khôra* é um abismo em que a definição subjetiva pode se realizar como rastro, como vestígio deixado pelo significante. A inscrição desse ponto, ou melhor dizendo no plural, desses pontos, deve conduzir-se como ausência paradigmática (assunto) e sintagmática (suporte presente) nos quais sua ontologicidade depende completamente do exterior, daquele outro que vem do fora. O vazio assêmico, igualmente possível na disseminação, traz como bojo a presença do abismo, ou ainda, a presença de uma não-presença em que não definir é pôr na diferença a perda daquele excesso de significantes. A fenda dessa presença por ser já reflexão do discurso sobre *khôra* marca-se como redução na irredutibilidade, como uma *mise-en-abyme* de sua própria posição imprópria – como parece querer dizer Derrida (1995, p. 32).

Como presença não-presente, *khôra* lembra o Aleph borgiano:

Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? (...) Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos prazerosos ou atroz; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo tempo, sem superposição e sem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei. (BORGES, 1999, p. 695)

No Aleph está a origem, mas também todos os rastros posteriores de sua diferença. Após esse intróito à figura do Aleph, Borges sucede uma enumeração de todos os paradigmas do universo literário (ao menos de seu universo literário, que contém todos os demais) e, assim, realiza nessa esfera espetacular todas as propriedades de uma origem, como se fosse toda a construção de uma noite entre as noites. Seu problema é, nitidamente, o registro disso em uma linguagem sucessiva – disseminada. A memória dessa origem somente é possível na medida em que os termos a serem enumerados sejam a base de toda uma literatura que constrói pela ficcionalização absoluta da linguagem. A pressuposição do passado, em linhas gerais, faz com que o interpretante se mantenha como participante ativo dessa superposição que é a linguagem e, nesse sentido, se reconheça no vestígio deixado pela infinitude da dobra do signo sobre si mesmo.

O Aleph transcrito é de um nível simbólico que irrompe sobre o real do lugar – do *dar lugar* – onde a linguagem é reflexão de uma mesma assemia. O registro, ou melhor, o conto, não pode ser compreendido fora de uma estrutura hiante do significante que deve ser conduzido – em sua estranheza – como letra, como litoral. Assim, desse Aleph retomado, borgianamente, enquanto simbolizado de um entre-lugar paradigmático, consubstancializa-se a interrogação acerca do não-lugar de *khôra*. Como auto-exclusivo, a *khôra* marca-se entre os simulacros e o não-lugar (Derrida, 1995, p. 41). Dessa forma, semelhança entre a fala dos sofistas e poetas (imitadores) contradizem-se frente aos políticos-filósofos. Nessa semelhança está *khôra*:

Sua palavra não é nem seu endereço nem aquilo que ela refere. Ela *chega* em um terceiro gênero e no espaço neutro de um lugar sem lugar, um lugar em que tudo se marca, mas que seria “em si mesmo” não-marcado. (DERRIDA, 1995, p. 42, *grifos do autor*)

Dar a palavra em um espaço de exclusão, em um neutro da marca, é sem dúvida, trabalhar em uma errância acerca da própria noção de lugar. O que se neutraliza, na linguagem, é uma perda paradigmática que se manifesta no “contrário a antinomia”, na “oscilação amoral” de uma “cadeia infinita de significantes” (Barthes, 2003b, p. 149) para um novo paradigma. A necessidade, portanto, de *khôra* seria aquela do estranhamento “linguageiro”, da palavra neológica que apenas pode marcar a si mesma como não-marcado no dicionário e em suas extensões de linguagem. A “topologia” de *khôra* está no objeto geométrico, mas também está além dele e não permite ser definida apenas por ser termo de uma função quadrática. *Khôra* deve

ser lida, enquanto terceiro termo, como o próprio do lugar que não se delimita, mas de onde toda marca se faz vestígio de marcação. É a formatividade de uma letra – dessa primeira letra hebraica suscitada por Jorge Luis Borges – em que seu próprio é o receber e dar-se lugar.

O ponto de uma hiância faz desse endereço de *khôra* uma substituição em precipício, na qual o limite de sua representabilidade está não-marcado, ou seja, é já borda e superfície apenas do resultado caótico. Derrida levanta ainda, do diálogo platônico do *Timeu*, a oposição do velho padre egípcio a Sólon. A escritura é lembrada como fonte dessa *khôra* sem espaço que se marca como memória. Lembra o *panta gegrammena* que se opõe ao mito (infantil) dos gregos como acesso aos “arquivos escritos” (1995, p. 50), à própria história do povo sem marcas míticas. Nesse depósito que é a escritura, *khôra* faz sua inscrição como manutenção de uma origem, de uma memória, por ser já um receptáculo de um outro que se faz como lugar.

Ora, o que *representa* uma cera virgem, sem virgem, precedendo absolutamente qualquer impressão possível, sempre mais velha, porque intemporal, do que tudo aquilo que parece afetá-la para tomar forma *naquela* que *recebe*, entretanto, e pela mesma razão, sempre mais jovem, infante mesmo, acrônica e anacrônica, tão indeterminada que não suporta sequer o nome e a forma de cera? (DERRIDA, 1995, p. 54, *grifos do autor*)

Dessa cera virgem, a hospedagem dos elementos constitui a recepção de um mesmo ponto que, enquanto recebe a delimitação como lugar, não se estabelece muito além desses limites. Aquilo que tem lugar é um “naquele” representativo e sempre virgem que não se deixa imprimir. Ora, o ponto zero, a raiz ω do meta-signo, não é mais que a tentativa de inscrição de um paradigma sobre o eixo sintagmático, mas que enquanto processo secundário, não se realiza completamente como sentido. O *tópos* é atópico. Toda inscrição que se realize, por uma assemia, somente se faz como uma marca do não-lugar – um “naquela” sem representatividade – que se conduz pela perda do tempo e da forma do próprio lugar (cera).

Não pensemos aqui apenas em termos de uma representação, nessa cera sem forma, nesse pedaço da prévia inscrição, a grafia daquilo que ainda não se escreveu é puro rastro de uma cadeia maior, que faz marcar a *khôra*. Enquanto “conjunto sem limite” (Derrida, 1995, p. 63), o texto somente pode ser visto como uma possibilidade de inscrição nessa cera virgem onde não há totalização, mas apenas encadeamento. Ou melhor, como define Derrida em entrevista a Kristeva:

Cet enchaînement fait que chaque “élément” – phonème ou graphème – se constitue à partir de la trace en lui des autres éléments de la chaîne ou du système. Cet enchaînement, ce tissu, est le *texte* qui ne se produit que dans la transformation d’un autre texte. Rien, ni dans les éléments ni dans le système, n’est nulle part ni jamais simplement présent ou absent. Il n’y a, de part en part, que des différences et des traces de traces. (DERRIDA, 2002c, p. 38, *grifo do autor*)¹⁹⁸

¹⁹⁸ Este encadeamento faz que cada “elemento” – fonema ou grafema – se constitua à partir do rastro em si de outros elementos da cadeia ou do sistema. Este encadeamento, esse tecido, é o *texto* que se produz apenas na transformação de um outro texto. Nada, nem nos elementos nem no sistema, está em nenhuma parte nem nunca simplesmente presente ou ausente. Há, de cada parte, somente diferenças e rastros de rastros. (tradução minha)

Assim, se *khôra* é o lugar não-marcado, ou o apenas rastro, o texto deve ser definido a partir de sua sucessividade disseminadora enquanto lugar não-nominável. A parcialidade constitutiva dos elementos de um dado sistema textual faz do terceiro gênero de *khôra* uma realidade de diferença na qual todo tracejado apenas se revela como sintaxe dual de presença-ausência. *Khôra* seria uma dissimetria (1995, p. 68) na qual a anterioridade apenas pode ser vista por um viés aporético. De um ponto de vista etimológico, aporia significa “sem passagem”. Ora, no “caminho para a linguagem” – tomando de empréstimo a excelente expressão heideggeriana – do meta-signo há como destituição da representação uma privação da passagem, um atravancado da tessitura que se propõe em uma dupla raiz (sem origem). A inscrição meta-sígnica, entendida hipo-íconicamente como sensação da forma, apenas pode fazer de *khôra* um lugar de dupla função, que mantém um duplo elo (*double bind*): (a) preserva o ponto disseminador, por sua reinscrição infinita na folha; e (b) anula o ponto assêmico como elemento que apaga a origem de sua raiz significativa. Sendo “traces de traces”, os elementos da cadeia textual se transformam, pela *différance*, em um outro texto fruto de uma enunciação e da escriptibilidade desse espaço diferido.

Assim, esse receptáculo como cadeia é já a metáfora significante de todo o processo meta-sígnico que se manifesta como aporia do lugar. Enquanto marca, *khôra* é não-marcada por ser apenas ponto. Quando do nome recebido – quando de suas raízes em processo de significação –, *khôra* marca-se por ser assemia, em zero, e disseminação, na incógnita. Entre a anulação e a preservação, o lugar da significação se constrói como um abismo que reflete o movimento contrário à representação sígnica completa (do sentido).

Cada parábola, impressa no grafo do meta-signo, é a representação das distâncias entre os pontos (de *khôra*). Nesse sentido, são projeções desse ponto em movimento – que assumem uma função quadrática por se manifestarem como formas cônico-parabólicas. Assim, a parábola α e a parábola β são *khôra* em movimento, ou ainda, o sentido – sem-ter – do meta-signo. Em tensão, o sentido perde sua posse de lugar, é privado daquilo que assegura seu lugar de representável, justamente por ser *khôra* (α e β) um não-senso da linguagem que não permite vislumbre de um significado fechado. Aqui não basta uma representação pela referencialidade ou ainda de um desvio dessa referência pela função poética. O meta-signo é uma realidade hipo-icônica que se manifesta como uma escopia. A inscrição na folha, da letra, é, negativamente, uma imagem da linguagem que se constrói como observação de si mesma, enquanto escritura.

Em uma das figuras de *Roland Barthes par Roland Barthes*, a noção de uma linguagem escópica é vista como doença e pode ser definida como:

J'ai une maladie: je vois le langage. Ce que je devrais simplement écouter, une drôle de pulsion, perverse en ce que le désir s'y trompe d'objet, me le révèle comme une “vision”, analogue

(toutes proportions gardées!) à celle de Scipion eut en songe des sphères musicales du monde. A la scène primitive, où j'écoute sans voir, succède une scène perverse, où j'imagine voir ce que j'écoute. L'écoute dérive en scopie: du langage, je me sens visionnaire et voyeur.

(...) Une troisième vision se profile alors: celle des langues infiniment échelonnées, des parenthèses, jamais fermées: vision utopique en ce qu'elle suppose un lecteur mobile, pluriel, qui met et enlève les guillemets d'une façon prestre: qui se met à écrire avec moi. (BARTHES, 2002d, p. 735, *grifo do autor*)¹⁹⁹

A linguagem vista de Barthes se constitui como lugar não-significativo, mas significante de um entrave entre assemia e disseminação. Dessa terceira visão que se perfila como parêntese ao sentido, a posição do leitor – do interpretante em última análise semiótica – suspende as aspas e se põe a escrever. A escritura, enquanto atividade pluralista, se constrói como possibilidade de resposta significante justamente por fazer de um dado sistema textual a tessitura de um outro texto. A cadeia significante que se sucede é já uma cena de escritura na qual todos os rastros se propõem como vestígios de um sujeito de uma linguagem – escópica – na qual a imagem de si mesma é a observação em abismo – a *mise-en-abyme* é sua estrutura reguladora – de seus significantes reiterados pela pluralidade de leitura-escritura da mesma cadeia significante.

A dobra da linguagem aqui é de um nível compreensivo ao não-fechamento do escalonamento significante. A dobradura disseminante constitui-se assim como sem essência e anacronicamente por ser resposta de outro significante. Assim, a perda de sentido dos pontos de *khôra* soa como lugar dos vestígios nos quais o sujeito pode se inscrever como aquele que “vê a linguagem”. O material da linguagem, por ser inapreensível, apenas pode ser compreendido como sucessão de cada elemento tomada em conjunto. Sendo a Coisa (*das Ding*) uma estrutura constante que, por ser irrepresentável, constitui-se como excluído de toda significação, a visão da linguagem – ou melhor, a visão escópica da linguagem – somente poderia ser compreendida como uma transgressão da linguagem por se colocar em um grau zero no qual a vivência da mesma não se processa como mera reflexão lingüística, mas antes como prática da escritura em seu estatuto de hipo-ícone.

Como resíduo, o *punctum* poderia ser, com isso, aproximado da noção desse “objeto de contemplação neutra” (como define Heidegger). *Das Ding* possui assim ao menos três pilares característicos: (1) a de ser-simplesmente-dado; (2) a de ser um acontecimento a partir desse ser; (3) a de ser qualquer coisa que seja “um algo, que não seja nada”. A coisificação da linguagem garante a ela uma existência (em ser-se), mas retira sua representabilidade, ou em termos de um ponto (de um lugar não-marcado, ou de *khôra*), inscreve-se justamente naquilo que é puro rastro

¹⁹⁹ Tenho uma doença: eu vejo a linguagem. Aquilo que eu deveria somente escutar, por uma estranha pulsão, perversa porquanto o desejo aí se engana de objeto, me é revelado como uma “visão”, análoga (guardadas as proporções!) àquela que Cipião teve, em sonho, das esferas musicais do mundo. À cena primitiva, onde escuto sem ver, sucede uma cena perversa, onde imagino ver o que escuto. A escuta deriva em *scopia*: da linguagem, sinto-me visionário e *voyeur*. (...) Uma terceira visão se perfila nesse ponto: a das linguagens infinitamente escalonadas, parênteses nunca fechadas: visão utópica por supor um leitor móvel, plural, que coloca e retira as aspas de modo rápido: que se põe a escrever comigo. (tradução de Leyla Perrone-Moisés, 2003b, pp. 179-180)

e não se apresenta como presença interpretável. O que o sujeito “vê” (d)a linguagem é antes uma imagem desse elemento coisificado *khôra* assumindo-se como assemia e disseminação.

Pensando com Lacan:

O sujeito são essas próprias maneiras pelas quais o vestígio como marca é apagado. (...) O sujeito, é ele que apaga o vestígio, transformando-o em olhar, olhar a ser entendido como fresta, entrevisto. É por aí que o sujeito aborda o que se passa com o outro que deixou o vestígio, que passou por ali, que está mais adiante. (LACAN, 2008, p. 304)

Assim, aquele sujeito barthesiano é transformado em fresta da visão por reconhecer o sujeito dentro do preceito freudiano do “Wo es war, soll Ich werden” que na re-imaginação de Haroldo de Campos, a partir de Lacan, seria “Làonde iss’estava dev’eurei devir-me”. De esse ser do isso para um eu que se marca no tempo, a notação do outro como vestígio se corrobora, enquanto *khôra*, pelo buraco da porta, na entrevisão de uma linguagem que se quer rastro e não-identidade.

iv. Função Poética (movimento γ)

A função poética da linguagem poderia ser compreendida como o processo primário para a manifestação do meta-signo. Se sua semiose se inicia com a noção de arquia não-original em δ , a função poética estabelece pelos processos de condensação e deslocamento os elementos para a geração da subversão da referencialidade comunicativa que será representada pelo *speculum* paradigmático e sintagmático. O movimento γ assim resume toda primeiridade de inscrição da noção sígnica que será desconstruída pela dupla raiz, replicada, do meta-signo. Como processo de reinvenção de uma linguagem para estabelecer uma similaridade contígua, a função poética constitui-se pela iconicidade potencial de seus elementos. Nesse sentido, o poético – o analógico – refere-se à compreensão em um mesmo ambiente do paradigma enquanto sintagma e vice-versa.

Toda função (matematicamente) deve ser compreendida como relação entre dois conjuntos por associação de um dado conjunto a outro, em que cada elemento se associa unicamente a outro elemento. Cada informação funcional deve ser dada pela associação que pode ser representada em termos de um plano cartesiano de coordenadas. Cada sistema que coordena as informações relacionais pode ser distribuído em um plano, chamado por Descartes, de sistema ortogonal, ou seja, tomam-se duas retas perpendiculares, formando um ângulo reto no qual um eixo horizontal, chamados das abscissas, pode associar-se, por projeção ortogonal, a um eixo vertical, chamado das ordenadas.

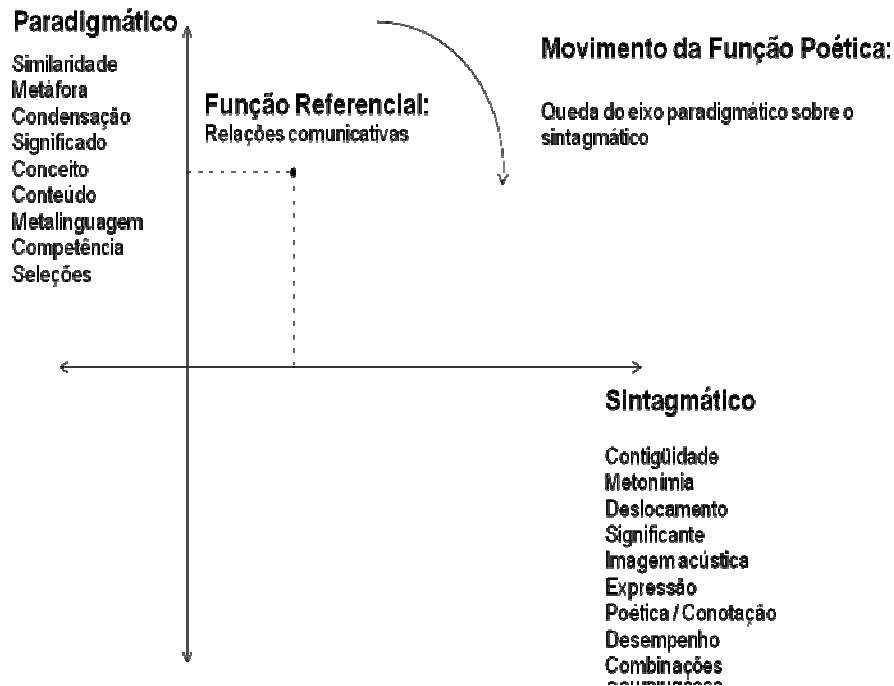
A associação funcional se faz por um produto cartesiano em que cada elemento do conjunto deve estar ordenado em par com outro elemento de outro conjunto dado, é essa a dinâmica da

função. A aproximação e combinação desses elementos devem ser compreendidas como constituição de uma relação entre produtos. Nesse sentido, toda função possui sua imagem a partir do eixo x igualado ao y , ou ainda, pela substituição do ponto de abscissa, $f(x) = y$. Mas o que nos interessa aqui, para construir o grafo e o matema para o meta-signo, seria a imagem de um elemento através do gráfico de uma função.

O conjunto informacional contido no plano sígnico, aproveitado por Ferdinand de Saussure na representação do signo lingüístico, em seu *Curso de lingüística geral*, é descrito como sendo o eixo das simultaneidades e o eixo das sucessões, ou ainda, respectivamente, aquele “concernente às relações entre coisas coexistentes, de onde toda intervenção do tempo se exclui” (Saussure, 1997, p. 95), e aquele “sobre o qual não se pode considerar mais que uma coisa por vez, mas onde estão situadas todas as coisas do primeiro eixo com suas respectivas transformações” (Saussure, 1997, p. 95). Sendo assim, o eixo das simultaneidades pode ser lido como o sintagmático, por ser sempre relacional e coexistente *in praesentia*; enquanto o outro dos eixos, o paradigmático em que toda informação preexiste e pode ser selecionada por transformações comunicativas, *in absentia*.

A função poética da linguagem, segundo Roman Jakobson (2003), faz com que o eixo das similaridades se projete sobre o eixo das contigüidades, ou em termos cartesianos, o eixo das abscissas, horizontal, receberia a projeção do eixo das ordenadas, vertical. Sendo assim, todos os pontos seriam ordenados em uma combinatória de contigüidade, na qual as relações de seleção se fazem apenas através de sua manifestação significativa. Colocando em evidência todas as relações propostas por lingüistas e teóricos da literatura²⁰⁰, no tocante a disposição dos elementos por meio de um gráfico, construímos o seguinte esquema em que as associações nos eixos paradigmáticos e sintagmáticos são inscritos funcionalmente por suas relações comunicativas (referencial) e de sua auto-referência pela mensagem (poética).

²⁰⁰ Temos aqui a presença de Saussure, Hjelmslev, Jakobson, Chomsky, Benveniste, Freud e Lacan, em todos eles, o problema da disposição paradigmática e sintagmática são elementos constitutivos da linguagem.



Grafo das Funções Sígnicas da Linguagem (a partir de Jakobson)
Figura 4

O movimento da função poética iguala as relações lingüísticas em termos da suspensão da função referencial. Os dois procedimentos devem ser levados em conta, como já explicitado anteriormente, nessa transposição: a condensação e o deslocamento. Ao projetar o princípio da equivalência do eixo das seleções sobre o eixo das combinações, a condensação, enquanto suspensão imagética de um dado significado deve ser compreendida como seu aspecto palpável, materialmente significante. Assim, a mensagem centra-se sobre si mesma ao suplementar o sentido pelo jogo da estrutura (sonoridade, imagem, tonalidade), equacionando-se os elementos significantes àqueles do significado enquanto uma seqüência diferencial. Interessa-nos compreender como a função poética da linguagem se projeta como uma incursão textual – uma contextura – que suspende o significado por outras relações que se encontram condensadas e que podem de certa forma se repropor em feixes de signos, nos quais a hierarquia é redispota em uma reflexão poemática que redimensiona a mensagem à informação estética. O que teríamos como gráfico

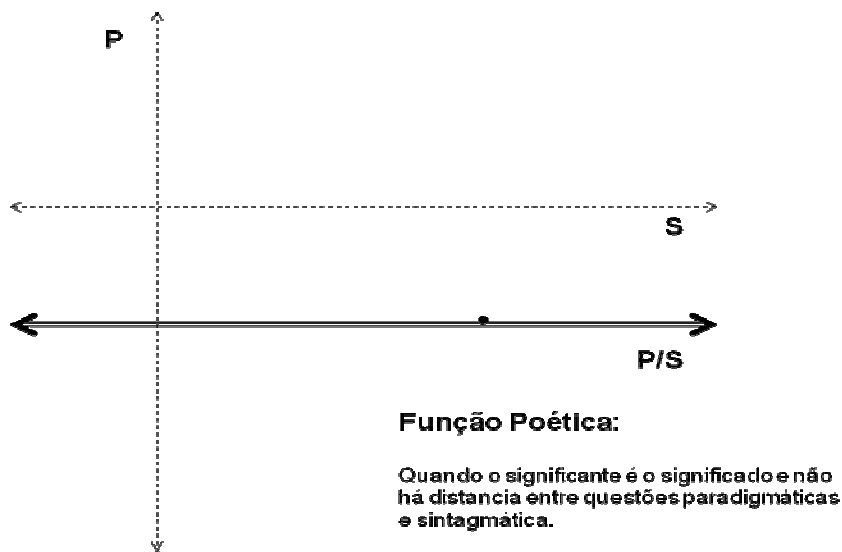


Gráfico Hipotético da Função Poética
Figura 5

A disposição imagética deve ser compreendida, assim, como um regulador da imagem em termos de significante, ou seja, naquilo que ele deixa de significar para se remarcar, em diferença. Nessa disposição, em que a distância entre paradigma e sintagma é abolida, podemos notar, sobretudo na leitura dos textos de Mallarmé e Joyce, outro processo que se inicia a partir desse ponto. O meta-signo seria o processo secundário no qual, tendo em vista a função poética da linguagem como constituída pela formação do eixo **P/S** e que o elemento funcional é único – e não apenas se refere a um outro –, a grade paradigmática é posta em suspensão por uma equação de raízes diferentes que revelam um movimento dentro da subversão do plano funcional.

Nestes termos, o meta-signo dá-se em função de seu deslocamento disseminativo em relação à assemia paradigmática. Assim, seu grafo sobre a base do plano cartesiano deve ser uma subversão da geometria do sistema de coordenadas promovido pelo movimento da função poética da linguagem. Uma vez que essa função é já uma subversão do plano cartesiano e uma subversão do estatuto comunicativo da linguagem, o meta-signo se instala em uma possibilidade relacional tipicamente analógica que não conserva os sentidos relacionais, mas gera movimentos (parabólicos) na disposição desse mesmo gráfico. Residente da função poética da linguagem, o meta-signo deve ser compreendido como pertencimento dessa função, mas também como deslocamento da mesma em função de um estado de perda dos significados. O grafo do meta-signo, com isso, deve ser construído sobre aquele da função poética, uma vez que o mesmo se estabelece apenas na projeção do eixo paradigmático, em sua verticalidade, ou seja, o estatuto vertical de uma dada informação estética somente poderia ser compreendida por uma verticalização – potencialização metafórica – que viesse a ser inscrita sintaticamente – por

metonímia. Assim, se a poética é um processo primário, o meta-signo deve compreendido como processo secundário de reinscrição.

v. Speculum (P/S)

A interposição das duas retas, antes perpendiculares, agora consecutivas, faz da exterioridade máxima dos pontos de *khôra* uma subversão do sistema de coordenadas do plano cartesiano utilizado por Saussure na delimitação do campo sógnico. Dessa subversão especular, a partir do movimento γ , compõe-se o cenário propício da identificação meta-sógnica enquanto processo secundário de dissimulação da referência. O elemento especular, marcado aqui é suporte na manutenção das raízes meta-sógnicas do processo de significação, justamente naquilo que essas raízes se perfazem como sensação da forma e não como puro sentido.

Como o *speculum* é uma estrutura em estado de perda, uma vez que se trata de um quase-sistema subvertido, tudo aquilo que se inscreva nesse espaço postula-se como uma temporalidade diferencial do sentido. Sua explicação funcional é ser um eixo de coordenada onde seus elementos – inscritos pela função poética – somente podem ser “vistos” escopicamente como rastro da relação cartesiana das significações.

O meta-signo, como processo de metaironia, apresenta-se como uma negação do estabelecido analogicamente. Nessa negação toda presença deve ser posta em estado de perda, em falta, em fresta, para que a compreensão de seus movimentos seja realizada pela diferença e não pela simples interseção do mundo referencial e da linguagem. A metaironia de Octavio Paz (1974) define-se assim como um olhar sobre a linguagem que difere do mundo da realidade como perda da representação, ou seja, enquanto negação, a metaironia não representa além de sua própria linguagem conduzida a um limite de desarticulação do signo. A representação metairônica se faz com o signo da morte que não permite ser abarcado por nenhum espaço previamente delimitado: é um sentido na carência de sua segurança.

O espelho entre paradigma e sintagma na linguagem estética é um pressuposto jakobsoniano que, para o meta-signo, apenas serve como primariedade de inscrição da falta assêmica da linguagem. O P/S faz barrar as relações entre paradigmas – imagens e conceitos provindos do campo simbólico da linguagem – e sintagmas – significantes de ex-sistência real.

vi. Arquia (δ)

Em certo sentido, a origem de uma dada parábola somente é definida como processo propagador para um eixo de simetria, o qual, em termos meta-sógnicos, se poderia identificar pelo processo de apagamento do eixo sintagmático. Assim, essa origem seria já uma não-origem que

se desenvolve em uma segunda textura. Essa arquia meta-sígnica somente poderia ser compreendida, portanto, como um feixe intrincado de cruzamentos paradigmáticos e sintagmáticos que precedem qualquer negativização proposta pelo texto-limite. Aliás, a própria noção de limite propõe que haja um outro do texto que se manifeste de fora a conduzir as diferenças entre literatura e escritura.²⁰¹

Esse delta gráfico, inaudito que inicia, ou marca a direção da parábola, reflete a linha de sentido que pode ser considerada como declinação do movimento meta-sígnico. Em outras palavras, o delta é o rastro na origem que se apresenta como feixe diretivo do sentido e de sua réplica tensional na qual a *différance* atua. O delta original do meta-signo é assim um desaguadouro – tomando de empréstimo uma nomenclatura geográfica – em que o texto recebe significantes de outros textos ou de outras partes da estrutura para gerar mais disseminação. Na origem do meta-signo, portanto, está o paragrama enquanto silêncio de vozes que se interpretam, mas como traço marcado de potencialidades icônicas da literatura para ela mesma, ou do signo se aniquilando como referência.

A temporização diferencia a noção de signo como origem de toda representação, afetando sua totalidade ao desmontar a imagem material de sua *phoné*. Visto como presença absoluta, o signo pressupõe uma arquia igualmente possível e presente. Enquanto *différance* – pois é disso que se trata o δ da origem – há um conjunto de reenvios que faz da origem uma estrutura não-plena e já diferente e diferida. Derrida esclarece esse aspecto, em “La différence” (1972b), nos termos:

La différence, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit « présent », apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. (DERRIDA, 1972b, p. 13)²⁰²

Aquilo que pode ser deslocado em um espaçamento – lexema a lexema – deve igualmente ser condensado em uma temporização que é já devir dos signos por seus rastros entre passado e presente. Aqui a noção de desvio é fundamental para compreender o processo de significação da origem do rastro, ou do rastro como origem. O que é presença somente se faz na medida em que se reporta a um passado que é já outro de si. Esse outro é desde já um elemento futuro que

²⁰¹ Cf. já discutimos no § I. Mais-além do princípio do escrito, acerca da diferenciação entre literatura, escrito e escritura.

²⁰² “A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito “presente”, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca da sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que aquilo a que se chama passado, e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados.” (tradução de Joaquim Torres Costa; António M. Magalhães, 1991a, p. 45)

constitui a presença como relação de diferença, ou seja, o outro do presente consubstancializa-se como identidade na alteridade representada pelo rastro. Nesse sentido, esse devir espaço do tempo e esse devir tempo do espaço formam o princípio enquanto escritura e essa escritura como *différance*, assim, o jogo de rastros seria, como lembra Derrida, uma “arqui-escritura sem origem presente” (1972b, p. 16), por ser rasura de rastros anteriores que se remetem em um futuro.

O δ da origem necessariamente é o discernível que não se decide como uma parábola que se inicia com pontos de referência completamente subvertidos e fixados apenas sobre um espelho gráfico disseminador de um processo assêmico. Assim, esse δ deve ser compreendido como um sulcamento (espaço) da demora (tempo) que compõe o rastro enquanto diferença. O traço originário que se consolida como potencialização da negatividade ou suplementaridade das raízes apenas é possível na medida em que façamos do discurso da presença uma possibilidade de rastros com rastro. Ou ainda, com Derrida, “Il est trace et trace de l’effacement de la trace” (1972b, p. 25).

Dessa forma, o δ seria um simulacro de presença que reflete o infinito do procedimento meta-sígnico proposto pelo grafo em sua estrutura. Nesse simulacro está inscrito seu deslocamento e transposição que fazem simultaneamente o rastro ser seu próprio apagamento, sua perda essencial enquanto lugar. Do δ meta-sígnico, cada parábola, ou melhor, cada movimento parabólico promove sua tessitura emaiusculada da diferença entre a negatividade da disseminação à assemia, e o suplemento da assemia à disseminação.

vii. Parábolas: Mallarmagem ($\alpha \div \mu \rightarrow \omega$) ou Joycidade ($\beta \div \omega \rightarrow \mu$)

A palavra parábola encerra, em seu contexto etimológico, o sentido de comparação, aproximação ou mesmo de uma ação de desvio de um caminho correto. Fazer da parábola algo que transmite, graficamente, o meta-signo intenta não apenas seccionar um cone, como propõe a matemática, mas e, sobretudo, uma conjuntura de signos em que o processo analógico desse deslocamento reflete a identidade dos pontos que são fixos e iguais em relação ao paradigma-sintagmático da função poética da linguagem.

O meta-signo não é um evento estático, mas antes um processo, uma contextura e uma movimentação de elementos que se negativizam e se suplementarizam. Nessa cinesis de significantes, a parábola é capaz de associar todas as potencialidades do apagamento meta-sígnico à suplementação das diferenças que são inscritas no texto-limite.

A variabilidade parabólica de seus termos pode ser definida, quando posta em evidência, primeiramente como uma *negativização* ($\alpha \div \mu \rightarrow \omega$), na qual todos os elementos disseminados são direcionados a uma assemia, por meio de apagamentos elípticos, por suspensão de explícitos,

por proliferação de dêiticos, pelo uso incessante de elementos circunstanciais e acessórios à proposição, pela negativização sintagmática ou mesmo pelo uso da ironia. Essa parábola será grafada com um sinal negativo por manter sua concavidade para baixo, relativizando as significações dentro do processo de desarticulação sígnica.

Em outro aspecto, esse *suplementar* ($\beta \cdot \omega \rightarrow \mu$), a assemia é tomada como disseminada e sua privação do sentido é construída a partir de processos na alteridade do discurso por suplência. A direção dessa parábola é positiva, pois tende a proliferar significantes sobre a página e nessa condição proliferante a possibilidade de uma tosossemia ameaça o rastro meta-sígnico.

Em termos ainda potencializados, esses processos revelam, como jogo de diferenças a marca da presença – como suplemento de significantes – e da ausência – como negativa de significação – como condução a um discurso que se revela na oclusão, na *clôture* das associações. Sendo a um só tempo, finitude na nomeação meta-significativa e infinitude na disseminação meta-referencial, as parábolas marcam-se como vestígios retraçados de uma linguagem que não permite apenas ser presença de algo externo, mas quer-se como ausência de horizonte, nas possibilidades anagramáticas de uma hermenêutica (erótica).

g. DA FITA DE MOEBIUS À ANALÓGICA MATEMÁTICA

Tomando como possíveis esses aspectos tópicos acerca da dinâmica do meta-signo, sua relação pode ser inscrita em termos de uma matematização. Enquanto significante disseminado e assêmico, o meta-signo não pode querer significar algo para alguém, assim pertence a um universo de privação do signo, ou melhor dizendo, de pôr o signo em estado de perda. Nessa lógica, o meta-signo segue sua desconstrução do conceito de signo como barra entre o significante e o significado. Conforme já foi exposto anteriormente, da dupla face saussuriana do signo lingüístico – na qual as relações de arbitrariedade, necessidade e indissociabilidade seriam constituições das propriedades sígnicas – o meta-signo faz uma meia-dobradura que constitui a fita de Moebius. Assim, qualquer relação sígnica entre significante e significado não pode manter-se como autonomia ou mesmo valoração, mas como uma inscrição conjunta que se realiza na duplicidade dessa fita que não pode ser orientável em um sentido, mas constitui-se como duplo elo.



Banda de Moebius (Espaço Topológico)
Figura 6

Seu duplo elo, entre significante e significado, pode ser compreendido como apagamento do fundamento sgnico pelo interpretante – esse terceiro termo da relação semiótica peirciana. O interpretante, responsável pela dobradura constitutiva da banda de Moebius, compreende o meta-signo como uma significância, ou seja, como um processo produtivo de texto sobre texto, de uma escrituração. A formatividade desse duplo  regrada e não-orientável, o que elimina o signo como arbitrário e necessário. Sua dissociação também pode ser mesura, uma vez que ao se estabelecer anagramaticamente uma pura relação sintagmática (saussurianamente compreendida como significante), o nível de sentido  deturpado a tal ponto que lhe  possível um apagamento da significação. A significância produzida por esse discurso “abismal” constitui-se aporeticamente como uma superfície de linguagem que se fecha, nas bordas, como um círculo, ou seja, de uma dada linearidade sintagmática da linguagem (processos reiterativos dentro dos textos), o processo semiótico do sentido é necessariamente um *nóstos* sobre si mesmo que une as pontas da superfície sintagmática. Assim, esse retorno (ao lar da significação) necessariamente  um *déficit* do significado pelas relações disseminadas, que se multiplicam infinitamente.

Se a relação analógica do meta-signo é uma relação sinttica, o sentido é um termo excluído e não pode ser inscrito pelo discurso simbólico tanto da literatura quanto da academia. Sendo assim, a teoria tpica do meta-signo necessita de uma inscrição que não dependa do estatuto fonético do sentido logocêntrico do discurso das ciências humanas interpretativas. Compreender a espiral de Moebius do meta-signo não pode se dar apenas por um discurso hermenêutico de argumentação retórica, mas deve conduzir-se em uma tentativa de inscrição não-fonética que pode ser representada pela matemática. Não que a matemática se inscreva como estudo mais cientfico²⁰³ que as letras, a filosofia ou a psicanálise. Nosso objetivo é transmitir uma escritura, não explicitá-la cientificamente. A transmissão, nesse sentido, é o foco central de todo e qualquer desenvolvimento matemático do conceito aqui debatido. E, por não representar uma sonoridade, uma inscrição na *phoné*, a matemática regula-se intimamente com a escritura e suas propriedades.

Bertrand Russell, pensando as relações entre lógica filosófica e matemática, propõe nessa transmissão matemática um ordenamento pela linguagem que estaria mais próximo da constante formal:

Supondo – como penso que podemos fazer – que as formas das proposições *podem* ser representadas pelas formas das proposições em que elas são expressas sem nenhuma palavra

²⁰³ Considerar como ideal a ciência ou o estudo científico na análise da natureza do meta-signo ou da escritura seria incompreender completamente todas as propostas analógicas apresentadas nessa tese como possibilidades de interpretação da desconstrução do estatuto representativo do signo a partir das obras de Mallarmé e Joyce. A matematização visa responder não a um anseio cientificista pelas abstrações, mas uma conduz a uma escrita não fonética plena que não necessita de exploração dentro da tradição interpretativa do dito.

especial para formas, chegaríamos a uma linguagem em que tudo o que fosse formal pertenceria à sintaxe e não ao vocabulário. Em tal linguagem, poderíamos expressar *todas* as proposições da matemática, mesmo que não conhecêssemos uma única palavra da linguagem. (RUSSELL, 2007, p. 237, *grifos do autor*).

Assim, Russel propõe uma leitura axiológica dos valores simbólicos como uma possível compreensão para além da linguagem verbal. Nessa atribuição de valor à linguagem matemática está justamente a necessidade de compreender lógica e formalmente uma determinada proposição que se apresente como pertencente a um dado enunciado. Assim, o sentido – subtraído em e por uma sintaxe – é capaz de generalizar-se por uma formalização que o discurso matemático fornece com uma eficácia especialmente não carregada de simbolismo, mas, ao contrário, aproxima-se de uma linguagem apenas transmissível que toca a não-representabilidade da coisa posta em estado de perda.

A busca de uma linguagem matemática se justifica, portanto, na compreensão de que o meta-signo é um conceito (e uma prática escritural) estritamente formal que pode ser evidenciado na constância lógica de uma dada gramática, de um dado axioma. Assim, sua percepção se dá por meio de uma ordenação de funções de semelhança. Ainda com Russell, “a ordem das palavras pode assegurar quase tudo o que se deseja” (2007, p. 237). Em vista dessa linguagem, o que importa, necessariamente, é a forma e forma é posição de proposição.

Jacques Lacan descreve esse processo, nesses termos:

As matemáticas (...) utilizam uma linguagem de puro significante, uma metalinguagem por excelência. Elas reduzem a linguagem à sua função sistemática em cima da qual um outro sistema de linguagem é construído, capturando o primeiro em sua articulação. A eficácia dessa maneira de proceder não é suspeita em seu registro próprio. (LACAN, 2002, p. 259).

Sendo significante puro, a matematização não exige uma exterioridade da linguagem, ela já é sua exterioridade (enquanto metalinguagem). A sistêmica da significância, presente na banda de Moebius, revela-se como pura articulação em que o registro de sua dinâmica topológica pode funcionalizar os termos – aqui, assemia e disseminação – em uma dobra significante que priva o sentido de sua posse logocêntrica. A eficácia matemática está, para Lacan, justamente na evidência da incompreensão daquilo que consideramos facilmente apreensível pelo sentido. O equívoco da compreensão, em termos literários, pode ser reinterpretado não como erro, a partir dessa matematização, mas como origem de uma potencialidade discursiva não-fonêmica na qual o efeito do significado é deixado de lado por um encadeamento significante.

Ou ainda, em um contexto já bastante distante daqueles anos de 1955-1956, no *Seminário, livro 20: Mais, ainda*:²⁰⁴

A dita linguagem – aí está toda novidade desse termo *estrutura*, os outros fazem dele o que querem, mas eu, o que faço notar é isto – a dita linguagem comporta uma inércia considerável, o que se vê ao se comparar seu funcionamento com os signos que chamamos de matemáticos, matemas, unicamente pelo fato de eles se transmitirem integralmente. Não se sabe absolutamente o que eles querem dizer, mas eles se transmitem. Nem por isso deixa de acontecer que eles se transmitem com auxílio da linguagem, e é o que constitui toda a claudicação do negócio. (LACAN, 1985, p. 150, *grifo do autor*)

Nitidamente o problema é a linguagem! A estrutura comporta sim uma constante, e é nessa constante lógica que a inércia põe a funcionar seus signos. A matematização visa comunicar um conhecimento em uma linguagem na qual esse processo de estruturação estereotipada ainda não tenha se dado. Esperar por uma “claudicação” é esperar pela falha em que, mais cedo ou mais tarde, o discurso simbólico tende a cair. A transmissão “integral” do fato, como diz Lacan, faz do matema uma proximidade com as potencialidades da letra entendida como termo que aproxima o real e sua ex-sistência. Em grego, a palavra *mathema* possui, em um de seus sentidos, a acepção de “ensino”. Esse ensino da letra é o que se intenta ao construir, por uma linguagem transmissível, um grafo – que nada mais é que um matema figurado geometricamente em um eixo de relações – e de um matema para o meta-signo.

Sendo assim, a partir do estudo lacaniano do grafo do desejo e do matema da fantasia, poderíamos propor igualmente um grafo e um matema para a transmissão da movência meta-sígnica. Ambos podem ser compreendidos como uma potencialidade de experimentação das relações nominativas que não adquirem significado, imediato. Miller busca pensar o matema:

Sobre o que é o matema, talvez bastasse, para que fosse representado, dizer o seguinte: em um livro de lógica, há o que se traduz e o que não se traduz. O que se traduz é essa linguagem que Otto Neurath, o imortal Otto das “frases protocolares” chamava jargão, o que se coloca em torno. E, depois, há o que não se tem necessidade de ser traduzido em um livro de lógica de uma língua para outra, e isso é o matema. Permanece a questão do nome próprio. (MILLER, 1996, p. 71)

Nessa reflexão, Jacques-Alain Miller intenta eliminar da palavra matema toda noção de equívoco, na medida de sua inscrição como letra. A transmissão do matema seria, para o psicanalista e seu mestre, uma repetição do ensino lacaniano de uma forma um tanto mais precisa que faz da suposição de “língua” um significante em uma cadeia de significantes que não procura tradução. O exercício da palavra escrita, dentro da proposta teórica lacaniana ou mesmo essa do meta-signo, pode camuflar todos os processos de aproximação com o real (que está sempre em jogo nessa perda da representação), por um procedimento que é ele mesmo inteiramente simbólico. Assim, a escritura da teoria tópica, realizada acima, ainda pertence a um

²⁰⁴ A referência desse Seminário dista quase vinte anos das propostas de Lacan sobre “As psicoses”, ocorrendo na passagem de 1972 para 1973. Aqui é importante notar que mesmo tantos anos após as pesquisas iniciais sobre a linguagem e a transmissão em termos de seu ensino, o psicanalista ainda continue fortemente desenvolvendo uma possível “linguagem” do real.

nível simbólico que metaforiza as relações de puro significante. A materialidade representada pelo matema é, em um nível estrutural, a condução dos conceitos de uma teoria tópica do meta-signo a partir de uma constância matemática que se constrói em três grafos (particulares ou parabólicos, geral e generalizado) e em uma fórmula matemática que introduz uma dupla raiz (uma dupla experiência para além do sentido, do escrito). Nessa duplicidade do exercício de um discurso matemático²⁰⁵ o que se busca eliminar é a resposta à pergunta: “relação de que com que?” Busca-se apenas construir a ponte relativa de duas instâncias de privação por deslocamento analógico.

Ainda podemos pensar, com Ram Mandil, que o efeito de letra dinamiza o matema por ser pura materialidade e suporte do lugar:

Nesse aspecto, é possível perceber que a emergência da letra para o primeiro plano se faz à medida que se produz um apagamento da mensagem, na proporção em que se turvam os efeitos significantes da *lettre*, fazendo surgir, à margem do conteúdo que a letra transporta, uma materialidade desconectada de qualquer sentido. (MANDIL, 2003, p. 47)

Aqui se pensa a letra como puro deslocamento que não sustenta o sentido. As razões em se pôr ao lado da letra – que são as mesmas da colocação ao lado do *gramma* – podem ser entendidas por esse aspecto material que subverte completamente o sentido do signo como par significante. Ao interpretar Lacan, Mandil demonstra que a exterioridade, ou melhor, o estrangeirismo da letra faz de sua articulação uma rasura, ou em outros termos, a rasura de um traço que é todo ele suporte e sulcamento de um outro que não está na ordem do simbólico. O apagamento grafêmico figura o sulco como possivelmente vazio enquanto sentido. Assim, é no apagamento – fornecido por um discurso da letra – em que as ligações são lidas.

A palavra escrita mallarmaica ou joyceana é antes de tudo um lapso que se dá a ler como perda das ligações que se efetuam no campo de uma racionalidade. Tendo esse horizonte em vista, apenas pela noção de transporte – materialmente tomado – é que a letra inscrita pode deixar de significar. Assim, dizer Joyce ou Mallarmé, em suas assinaturas, pela matematização seria uma forma de não se preocupar com o sentido a que eles se unirão ou ainda se identificariam. Desconectar-se daqui de toda possibilidade interpretativa do significante é um aproximar-se da letra-lixo que não adquire apenas uma litoralidade, mas antes é a própria noção de litoral que se marca como fronteira entre o metafórico e o metonímico. A manipulação dos significantes gera significados, mas nessa manipulação algo se deixa escapar que exige uma dupla resposta a qual o signo não pode dar. Sendo mera presença, o signo se prende à representatividade e não permite contemplar o furo do simbólico. A letra pode, assim, ser compreendida como um grafo que tende,

²⁰⁵ A expressão deve ser precisamente esta. Lacan, em “L’étourdit”, não vê uma linguagem matemática, mas antes um discurso, por pertencer esse à análise: “J’ai dit discours de la mathématique. Non langage de la même. Qu’on y prenne garde pour le moment où je reviendrai à l’inconscient, structuré comme un langage, ai-je dit de toujours. Car c’est dans l’analyse qu’il s’ordonne en discours.” (2001, p. 452)

por suas permutações, arruinar o significado. Seus deslocamentos são, em larga medida, uma significância – e aqui se inscreve o sujeito interpretante – que produz, por seu aspecto localizável, a materialidade de outros significantes postos em cadeia.

h. CONSUMAÇÃO DO GRAFO: SUA MOSTRAGEM

No grafo (*grapho*, gr., ‘escrever’, ‘inscrever’) pode-se ver a tendência a zero (ω) e o encontro no ponto μ da linha especular de metáfora e metonímia (*speculum*). Esta inscrição do movimento textual reflete bem o estado de disseminação como proposta de significação. Não se trata de ensaiar uma polissemia, mas antes refletir sobre um estado de alteração na horizontalidade metonímica por uma verticalização total (ou hipostasia como total) da metáfora. O grafo do meta-signo postula uma subversão dos eixos das coordenadas como elementar às posições de interpretante e da função poética da linguagem (movimento γ). Nessa subversão, o meta-signo se inscreve antes de tudo em equação quadrática, pelo tom parabólico das funções em ponto de giro (transposição do lugar de significação, sua *khôra*). Esta equação quadrática tem a ver com o processo *per se* executado na compreensão da duração do texto meta-sígnico, ou seja, há sempre duas respostas: uma metafórica e outra metonímica, uma literária, outra meta-sígnica, respectivamente.

O texto meta-sígnico é uma parábola de movimento zero (assêmico) tomada no gráfico cartesiano do paradigma (*P*) e do sintagma (*S*), mas esta parábola não se processa antes da experiência da função poética da linguagem tal como a descreve Roman Jakobson, pois o meta-signo é uma re-inscrição negativa do decurso literário entendido como tal²⁰⁶, ou seja, seu processo é sempre secundário ao simbólico da função poética. O meta-signo, portanto, precisa que o processo sígnico esteja em andamento e que sua polissemia (busca de sentidos) seja ativada para processar a privação dessa pluralidade por meio de uma assemia e disseminação combinadas pelas raízes desconstrutoras da representação. Assim, o tombo do eixo dos paradigmas sobre o eixo da sintaxe – o projetar-se (Jakobson, 2003, p. 130) – é condição primária (o que é representado no grafo abaixo pelo pontilhado do eixo *S* e pelo movimento γ).

Tendo manifesto o eixo literário por excelência – da polissemia forma/conteúdo –, o tombo provocaria (hipoteticamente) uma decida do então eixo duplo, negativizando assim todo sentido (o que Julia Kristeva já descreveu em termos do “não-dito” literário). O eixo duplo passa

²⁰⁶ Já tendo desenvolvido o conceito de meta-signo em *Escriturização: gramática e sistêmica do meta-signo*, apenas reproduzo aqui os conceitos centrais. Do ponto de vista semiótico: “Qualquer relação sígnica em que o processo de iconicidade seja compreendido como existência real do signo, a partir de uma operação sígnica por iteração.” (2005, p. 130) e do ponto de vista da desconstrução: “Quaisquer meios de identificação por *différance* do conceito de signo, no sentido em que este seja (re)marcado e posto em estado de perda, conduzem a uma avaliação negativa” (2005, p. 130)

agora a se chamar *P/S*, pois mantém um traço/barra para compreender processos de leitura e o eixo de pontilhado maior (até então *P*) é apenas uma suposição (ou hipostasia: falseamento) que marca um dos pontos de *P/S*, o ω , assêmico. Ora, se quisermos um primeiro axioma do meta-signo seria esse: (I) *O meta-signo é assêmico em sua primeiridade, sua sensação da forma é compreendida como suspensão do sentido de apropriação.*

O meta-signo, como processo de *replœiment* e de transposição, se fixa em dois pontos: um de convergência (ponto zero, ω) e um de divergência e possível giro (ponto μ no gráfico *P/S*). Esta divergência é justamente o ponto projetado na metonímia que contém o tombo da metáfora descrita como função poética por Roman Jakobson. É nesta divergência que a clivagem (entendida enquanto realidade do abismo como perda do fundamento) decorre e prende o fluxo – murmuração – da escritura. Este ponto não é determinado (e assim, não apresenta sentido determinado, mas uma consonância de possibilidades significantes que se disseminam em diversidade de rastros), mas é uma sobredeterminação do processo de replicagem (*pli*). Assim, o primeiro *pli* – da dobradura Moebius do meta-signo – é a assemia, grafada com o zero perpendicular das potencialidades paradigmáticas e sintagmáticas; e o segundo é um ponto qualquer – no texto – que gere a parábola por disseminação e portanto por privação da polissemia e reiteração incessante dos significantes possíveis sobre o espelho metáforo-metonímico representado pelo *speculum* (portanto, $0 > \mu < 0$). As duas parábolas são geradas, no meta-signo, ao mesmo tempo, pois o entendimento de sua movência é dual, uma vez que sua resposta imediata é o espaço topológico da espiral de Moebius como subversão da dualidade: a disseminação de significantes é sempre uma possibilidade metafórica em uma inscrição metonímica. Portanto, a positividade de β é o espelho de α (sendo δ a origem), um tendendo à divergência (que pode ser infinita) e o outro à convergência (zero).

Como dito anteriormente, o meta-signo comporta três tipos de grafos, dispostos a seguir:

(1) Grafos Parabólicos ou Particulares

São aqueles que refletem estados (funções) ainda não meta-sígnicos por não implicarem réplicas. Servindo, sobretudo, a fins didáticos de mostragem do movimento autônomo da negatividade (α) e da positividade (β).

No grafo da função α , o traço parabólico revela-se como uma cadeia significativa da negatividade na qual sua cinética constrói-se por um apagamento das instâncias disseminativas. A direção de α é assim da função ($\alpha \therefore \mu \rightarrow \omega$), ou seja, constituída a partir de uma disseminação, seu resultado é a assemia. Nesse discurso matematizante tem-se a dinâmica dos processos mallarmaicos de condensação e deslocamento que trabalham em uma nulificação do sentido.

Assim subscreve-se abaixo o proto-grafo α da função de apagamento exercida sobre o discurso meta-sígnico como origem de uma possível réplica:

Grafo $f(\alpha)$

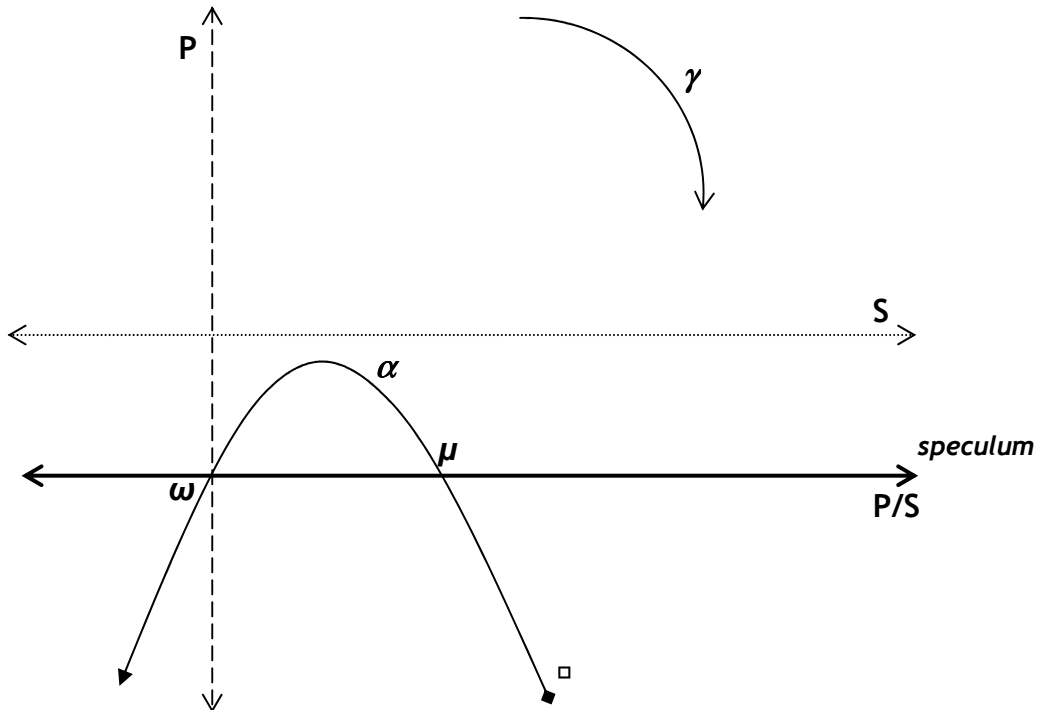


Gráfico Parabólico Particular α
Figura 7

Já no grafo da função β , o lugar geométrico revela outra cadeia significante, de caráter suplementar, com uma cinética construída por uma disseminação dos elementos elípticos da assemia. Enquanto *um-a-mais*, o suplemento revela a exterioridade da negativização do processo enquanto incógnita relativa – adjunção – de termos que, de certo modo, se potencializam. A direção de β pode ser marcada pela função ($\beta \therefore \omega \rightarrow \mu$), ou de uma outra forma, constituída a partir de uma assemia, seu resultado é a disseminação. Alternativamente, o discurso matemático aqui revela a dinâmica dos processos joycianos de deslocamento e condensação que regulam a proliferação dos sentidos a partir de um anagramatismo chistoso da função significante. Dessa maneira, subscreve-se o proto-grafo β da função de disseminação exercida sobre o discurso meta-sígnico como origem da outra possibilidade iterativa:

Grafo $f(\beta)$

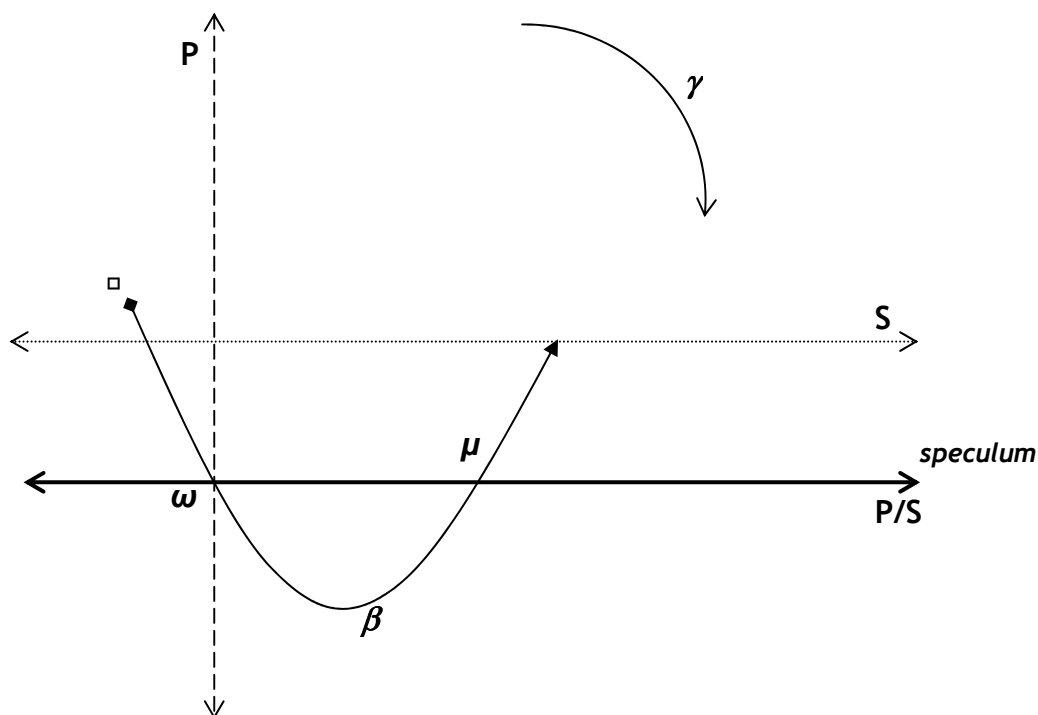


Gráfico Parabólico Particular β
Figura 8

(2) Grafo Geral do Meta-signo

Esse grafo representa o matema geral do meta-signo e seu movimento de réplica é aplicado como dobra e constância. A estruturação da cadeia significante é subscrita sobre o *speculum* metáforo-metonímico como uma dupla inscrição da assemia (β e α , nessa ordem) e uma dupla inscrição da disseminação (α e β , respectivamente). Considerando a origem como possivelmente grafada no início da parábola, os dois lugares geométricos perpassam os pontos (*khôra*) e perfazem raízes (produto final das relações paradigmáticas e sintagmáticas na linguagem meta-sígnica).

Tendo como horizonte a desconstrução da representatividade, essa dupla inscrição tem como função revelar o problema – de um ponto de vista não-fonêmico – da escritura, que exige um retorno (*nóstos*) sobre seus termos potencializados. Em outras palavras, tendo partido do processo polissêmico da linguagem literária – marcadamente da função poética da língua como projeção de seus conceitos sobre seus significantes – o meta-signo se reinscreve como anulação da representação seja por projetar na assemia um processo disseminador – que é revelado pela parábola β , quando compreendida como cinética da significação – seja por lançar, em formatividade, na disseminação um desenvolvimento assêmico – que é constituído pela parábola α , se compreendida como movimento de perda da significação.

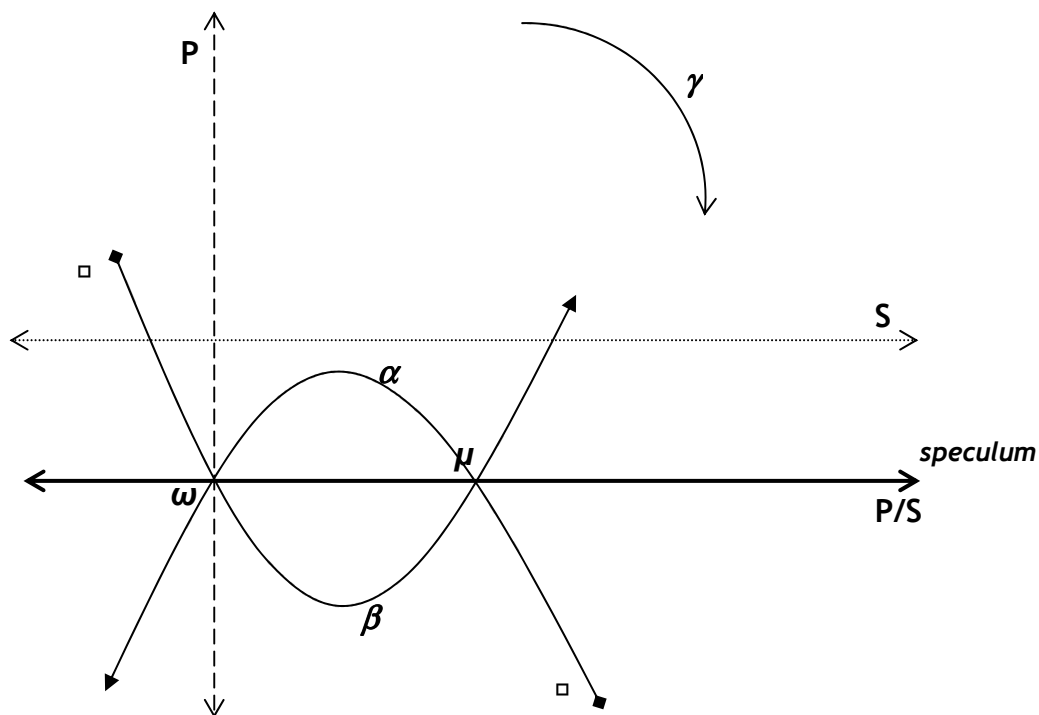


Gráfico Geral do Meta-signo
Figura 9

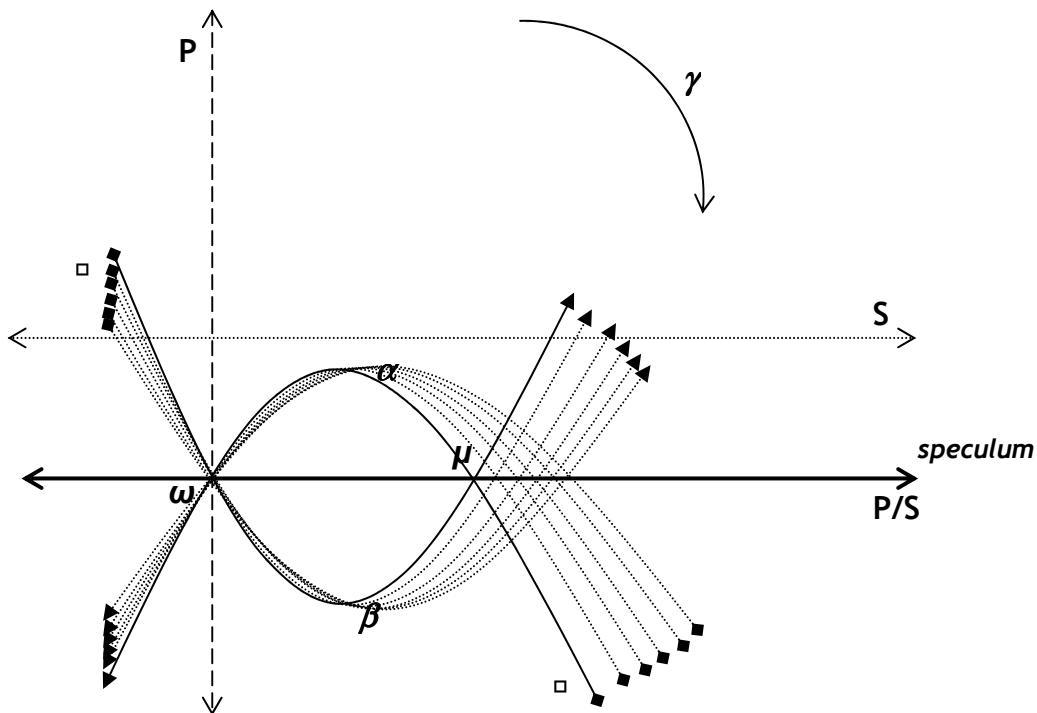
(3) Grafo Generalizado (ao Infinito Disseminado)

Nessa terceira possibilidade gráfica, o meta-signo permuta a raiz disseminada (μ) a uma infinidade na qual o espaço gráfico torna-se um objeto topológico por função assintótica. O grafo assim representa uma hipótese teórica das relações convergentes da assemia relacionadas à poética generalizada do meta-signo em outros textos-limite. A meta-referencialidade dessa tendência a infinito mostra-se como possibilidade de compreensão das relações significantes presentes na dinâmica dos textos como que intimamente ligados pelas dobras sobre si mesmos. A generalização do grafo representa ainda um algoritmo que pretende transmitir os indícios do problema meta-sígnico em busca de uma ordenação. A função $f(\omega)$ é da mesma ordem de $f(\mu)$, assim sua notação seria $f(\omega) = \theta f(\mu)$, o que gera uma dependência em relação à notação para algoritmos e à notação na solução de problemas.

Necessariamente, ao passar pelo mesmo ponto assêmico, o meta-signo constrói uma cinética própria ao desenvolvimento infinito das disseminações. O próprio conceito de texto depende desse aspecto quando relacionado com sua cadeia sintagmática (na rede finita de possibilidades que se marcam pelo alfabeto de uma dada língua e pela possibilidade, finita, de combinação desses elementos) e sua rede paradigmática (na rede infinita de enunciações possíveis devidamente marcadas pela seleção de conceitos que se constituem como compreensão e discurso de um elemento que pode ser posto em lugar diferenciado àquele sentido inicial). O

comportamento assintótico quase iguala os termos da função – conforme se verá na transmissão do matema mais à frente – e assim sua velocidade de execução é a mesma em termos de uma disseminação e de uma assemia.

Ao disseminar a raiz μ no *speculum*, o grafo generalizado intenta marcar uma não-origem (uma vez que o δ das parábolas segue uma dupla direção que vai de zero a μ e vice-versa) em que os elementos gramaticais – referenciando-se à letra como estranho e estrangeiro à representação – são potencializados como necessariamente adjuntos a um termo assêmico, mas proliferados enquanto produtividade.



**Gráfico Generalizado
Figura 10**

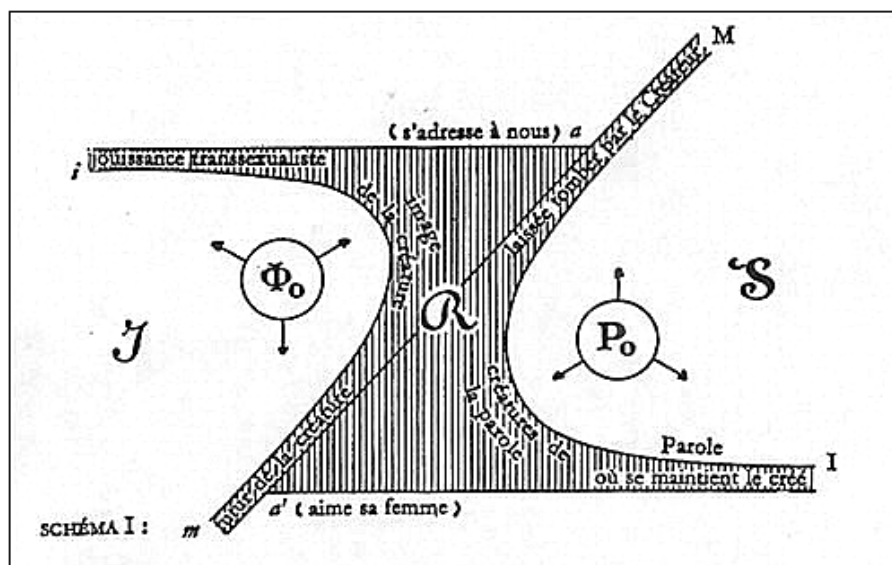
Da notação de axioma, o matema do meta-signo propõe-se enquanto fenômeno sem demonstração que apenas pode se resolver em um sistema finito de relações, ou seja, sua resolução se faz por meio da linguagem algorítmica que se realiza como uma função. Sendo essa sempre uma função proposicional de função quadrática.

A introdução de uma dupla raiz como experimentação do apagamento do sentido é perpassada pela função de segundo grau por sua necessidade de réplica; seja ela única, em se tratando da apenas um sistema significante apresentado como veículo interpretável, seja ela infinita, quando conduz a uma generalização para todos os meta-signos compreendidos como dinâmica além da representatividade sígnica que necessita das predisposições do discurso do semblante como única possibilidade de sentido real. O desenvolvimento hipo-icônico da demonstração meta-sígnica está em um nível de escritura que não exige uma leitura unilateral (do

autor ao leitor), mas uma produtividade de significância, que faz do leitor um interpretante e desse interpretante o próprio fundamento do signo como produção textual (do texto ao autor, ao leitor, ao interpretante, ao autor, ao texto).

Do grafo geral do meta-signo, a queda joyciana ou o *tombeau* mallarmaico poderiam responder à altura do retorno escritural necessários à destituição do signo como elemento representacional. O método analógico da compreensão das dobras textuais elabora-se a partir da noção de desaparecimento do sujeito na literatura como fundamental à escritura. Em outras palavras, cada texto meta-sígnico impõe uma releitura/reescritura do passado não-autoral que faz dos processos de assemia e disseminação elementos que excluem o discurso ou ainda que o apagam – no fora do sentido pensado – como parte fundamental de uma deposição pela *différance*.

O estudo dos grafos e do matema do meta-signo a partir dos textos de Stéphane Mallarmé e James Joyce e do esquema I de Lacan – apresentado em “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” (1998) – apresentam-se como uma possibilidade de escritura que é capaz de revelar o valor assintótico das relações presentes entre as parábolas α e β , como provenientes de uma ex-sistência no real. Ao ler o esquema lacaniano (reproduzido abaixo), a leitura da obra meta-sígnica cria suas relações com a estrutura da psicose, uma vez que se coloca como foraclusão²⁰⁷, como um abismo de relações nas quais a réplica não trata de uma inscrição do sujeito em um laço social, ou em termos textuais, não cria, no corpo do texto, uma possível intelecção da linguagem com algo externo a sua experiência.

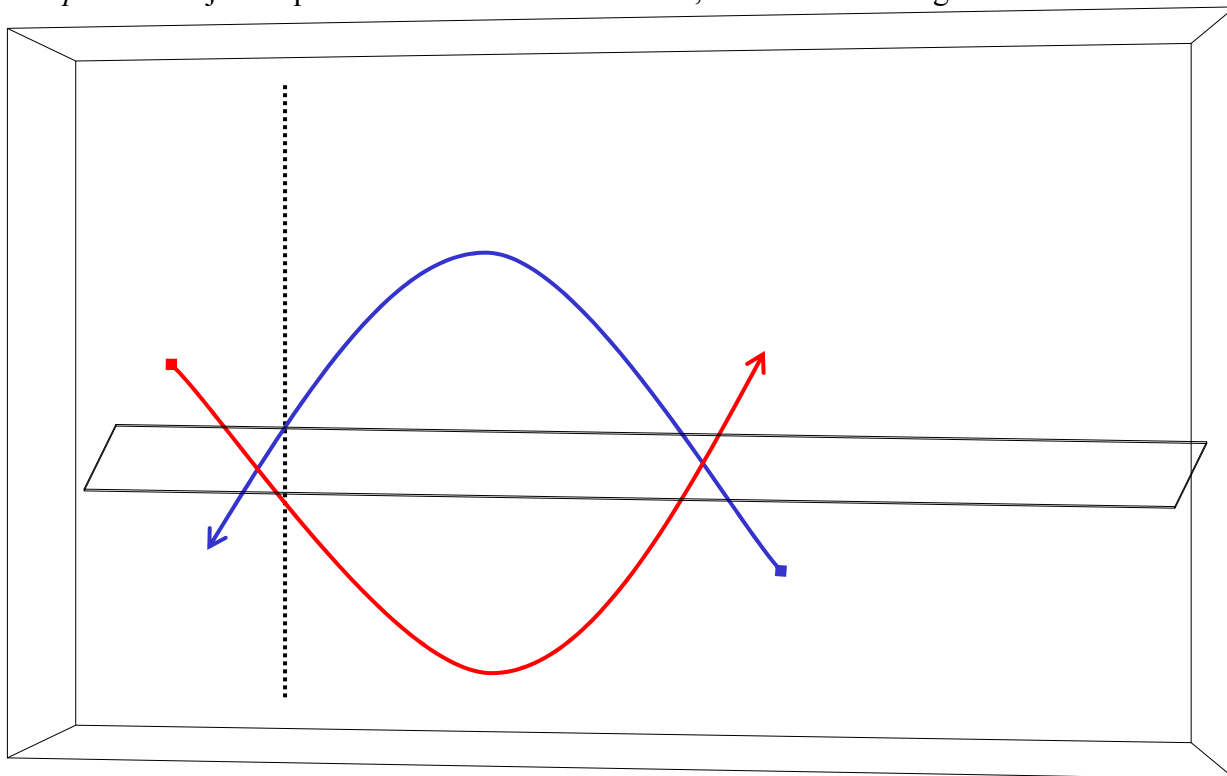


Esquema I de Lacan
Figura 11

²⁰⁷ Análise que se verá sobretudo a partir do § IV sobre Joyce em que a estrutura do “preso do lado de fora” da psicose se revela em termos de uma linguagem que se anula e se produz como um retorno que não se toca. Importa aqui compreender que o texto meta-sígnico propõe uma dinâmica apenas transmissível que o aproxima do real e que impõe sua leitura pela escritura (talvez melhor, pela ‘escrificação’) do matema, conforme o entendeu Lacan.

Assim, a foraclusão constitui-se como elemento interessante para a compreensão do texto meta-sígnico uma vez que o mesmo, como na psicose, prende o sentido do lado de fora, por esse deslocamento eterno da palavra, posta assintoticamente. A colocação do Real na parte hachurada do entre revela sua posição no código como externo ao campo da mensagem. Dessa forma a parte lexical de todo discurso psicótico, como propõe Lacan, “fica elidida” (1998, p. 546). Em termos mais claros, Lacan nos coloca que “os sulcos que o significante cava no mundo real vão buscar (...) as hiências que ele lhe oferece como ente” (1998, p. 556). Quer-se dizer, a lei do significante paterno está excluída como fonte de certa significação metafórica do mundo do foracluído. Tudo no esquema I leva a pensar em um *liegen lassen* do abandono. Nega-se a herança metafórica pela manutenção do desejo feminino da mãe, o que em James Joyce é colocado como suplemento à metafiguração discursiva proposta pela “imagem” de ALP.

O que se pretende, ao tomar de empréstimo a esquemática lacaniana, não é outra coisa que transformar, em termos de uma leitura joyceana da escritura, o grafo do meta-signo uma “escrita” da transmissão. Para isso, seu valor de assíntota é fundamentalmente necessário uma vez que constitui as relações de quase-igualdade da idéia de retorno, dentro dos significantes e de seu valor de letra. Em princípio, o grafo do meta-signo, tal como foi apresentado acima, não parece conter a realidade de uma assíntota, mas se o dispormos, primeiramente, em um formato que o *speculum* seja compreendido como tridimensional, aí teremos uma figura semelhante a essa:



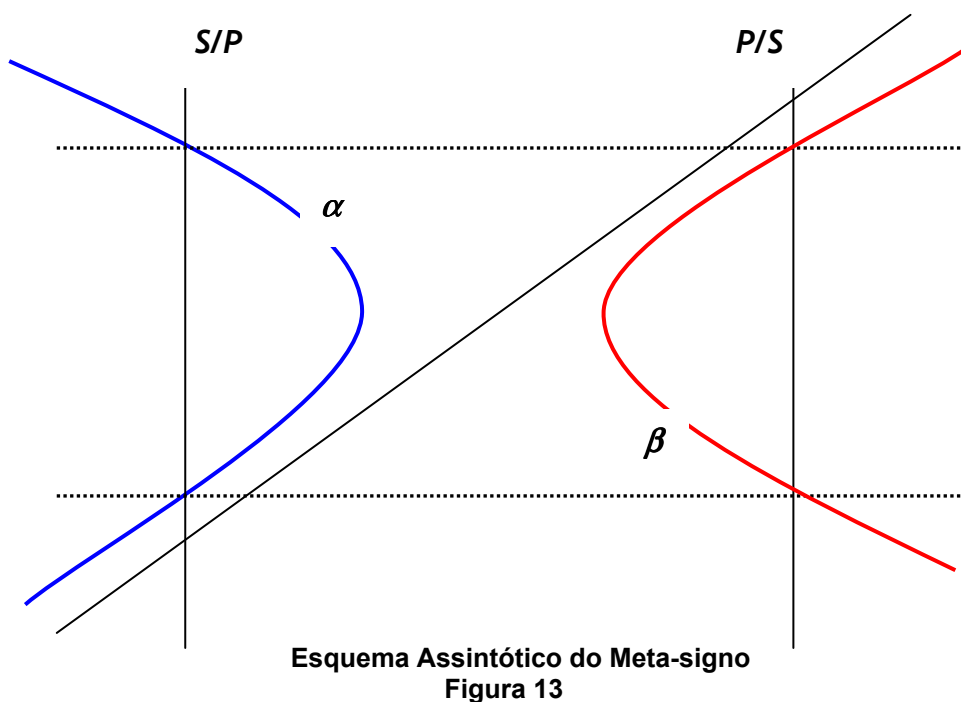
Speculum Tridimensional
Figura 12

Nesse desenho, azul e vermelho equivalem às parábolas α e β , respectivamente.²⁰⁸ O *speculum* está disposto em duas linhas que formam a projeção tridimensional daquilo que representa mais exatamente as potencialidades de uma significância do paradigma para o sintagma e de seu retorno invertido. Na parábola azul (α) temos que o movimento, negativo, produz-se de uma alteração sintagmática (disseminação) para uma nulidade do sentido paradigmático (assemia). A direção da seta indica que sua projeção tridimensional deve ser compreendida como sintagmático-paradigmática (**S/P**), ou seja, sua disseminação tende à zero, em um processo tipicamente mallarmaico. Por outro lado, a parábola vermelha (β), ascendente e positiva, revela o movimento por suplementação que se produz de um nulo de sentido paradigmático (núcleo assêmico) para uma subversão de deslocamentos sintagmáticos (disseminação) que tendem à profusão. A direção da seta, mais uma vez, indica que o *speculum* tridimensional deve ser compreendido como paradigmático-sintagmático (**P/S**), sua assemia tendendo à proliferação e à permuta incessante, processo tipicamente joyceano.

O meta-signo é, em linhas gerais, a união entre esses dois procedimentos. Assim, há, na linguagem previamente poética de Joyce e Mallarmé, uma forte tendência a subverter a compreensibilidade de um dado texto. Sua pluralidade escritural permite apenas que suponhamos a direção dos elementos que, em última instância, sofrerão a nulificação e a disseminação como processo inerentes ao estado de litoralidade de suas significações. O interpretante opta ou é levado a ler um dos movimentos? Pensando em termos de uma quebra da representação, o interpretante apenas pode supor.

Pensando-o a partir de outra possibilidade gráfica e aí já refletindo sua assíntota como elemento que produz certa disparidade quanto às relações de construção do meta-signo, poderíamos propor o seguinte grafo:

²⁰⁸ Nesse momento fazem-se necessárias cores para distinguir as parábolas α e β , uma vez que as mesmas sofrerão deslocamentos topográficos significativos com o intuito de levantar o problema do meta-signo em uma matematização viável ou ainda em uma proposta ainda possível de ser desenvolvida a posteriori. Em outras palavras, as cores representarão a movimentação que pode ocorrer em um dado sistema de significância proposto na desconstrução de um dado sentido em um texto que se diga.



Nesse grafo, podemos ver dispostas as assíntotas dentro de sua problemática de disparidades. Nele, a reta é condição para definição da assíntota, uma vez que produz o agenciamento tangencial de suas possibilidades topológicas. As parábolas, dentro desse grafo, não possuem negatividade ou positividade, uma vez que não estão mais dispostas em um plano cartesiano, mas mesmo assim, pela disposição das cores, mantemos a relação lingüística de assemia e disseminação de elementos. O espaço de exclusão, representado pelo centro do retângulo em que se encontram os vértices das parábolas, nos interessa como indeterminação da linguagem. Diríamos de outro modo que ali está o que não se pode escrever.

Por conseguinte, o espaço da não-escritura pode ser compreendido como um ponto de elo (*double bind*) capaz de unir as pontes assintóticas. Aquilo que liga essas parábolas assintóticas para construção de um espaço topológico é sem dúvida seu aspecto tridimensional. Esses elos podem ser lidos como formação da significância textual da escritura, uma vez que pode refletir relações indissolúveis que produzem o meta-signo como necessariamente uma réplica de outros textos. Assim, como processo secundário e dual, sua sintaxe necessariamente deve ser compreendida na substancialidade tridimensional que faz tocar a parábola azul àquela vermelha. Nesse “toque”, o espaço da não-escritura se produz como um espaço de esvaziamento.

i. MATEMA(S): ASSÍNTOTA FUNCIONAL

Sendo uma função inicialmente quadrática, o meta-signo deve apresentar, como única restrição fundamental: seu coeficiente a deve ser diferente de zero ($a \neq 0$). Toda função quadrática pode ser resumida na seguinte equação $f(x) = ax^2 + bx^2 + c = 0$, para a parábola de curva ascendente e $f(x) = -ax^2 + bx^2 + c = 0$, para a parábola de concavidade descendente. De acordo com o grafo apresentado, chamaremos a parábola ascendente de β e a descendente de α ; sendo assim, teríamos, respectivamente, $f(\beta) = ax^2 + bx^2 + c = 0$ e $f(\alpha) = -ax^2 + bx^2 + c = 0$.

Nesse universo, temos que o ponto que toca a reta y (considerada o eixo paradigmático da linguagem, marcadamente P) é sempre igual a zero (ponto ω , assêmico); enquanto aquele que toca na reta x (o eixo sintagmático da linguagem, marcado como S), recebe o ponto μ (incógnita disseminadora). Assim, teríamos suas raízes pertencentes à função:

$$(0, 0) \in f$$

$$0 = a \cdot 0^2 + b \cdot 0 + c$$

$$c = 0 = \omega$$

$$(\mu, 0) \in f$$

$$0 = a\mu^2 + b\mu + c$$

$$0 = a\mu^2 + b\mu$$

Sendo assim, $\mu = -\frac{b}{a}$, pois se trata do produto da soma entre as partes. Para que se mantenha a função de segundo grau, o termo a não pode ser igual a zero. Assim, atribui-se a ele o valor de $a = 1$. Para descobrir as raízes de μ e o valor de b basta resolver a equação por Bhaskara:

$$\forall \omega = 0, \therefore \mu = \text{função quadrática.}$$

$$\mu = \frac{-b \pm \sqrt{b^2 - 4ac}}{2a} \quad \rightarrow \quad \mu = \frac{-b \pm \sqrt{b^2 - 4 \cdot 1 \cdot 0}}{2 \cdot 1}$$

$$\mu = \frac{-b \pm \sqrt{b^2}}{2} \quad \rightarrow \quad \mu = \frac{-b \pm b}{2}$$

$$\mu_1 = \frac{-b - b}{2} \quad \rightarrow \quad \mu_1 = \frac{-2b}{2}$$

$$\mu_1 = -b$$

$$\mu_2 = \frac{-b + b}{2} \quad \rightarrow \quad \mu_2 = \frac{0}{2}$$

$$\mu_2 = 0$$

Assim, na equação:

$$a\mu^2 + b\mu = 0$$

Os valores dos produtos são²⁰⁹:

$$a = 1$$

$$b = -\mu$$

No tocante à função da parábola α , o matema do meta-signo seria:

$$f(\alpha) = -\mu^2 + (-b)\mu$$

$$f(\alpha) = -\mu^2 + (-\mu)\mu$$

$$f(\alpha) = -\mu^2 - \mu^2$$

$$f(\alpha) = -2\mu^2$$

$$f(\alpha) = -2\mu^2 = 0 = \omega$$

Para desenvolvermos o matema referente à parábola β , de movimento ascendente, basta resolver a problemática apresentada pela equação nulificante:

$$f(\beta) = \mu^2 + (-b)\mu$$

$$f(\beta) = \mu^2 + (-\mu)\mu$$

$$f(\beta) = \mu^2 - \mu^2$$

$$f(\beta) = \mu^2 - \mu^2 = 0 = \omega$$

O texto também possui duas funções quadráticas em que $f(x) = 0$, diferindo apenas na operação: positividade e negatividade. Se a significação toca o ponto zero do gráfico, então o matema de significação do meta-signo possui uma peculiaridade na fórmula tradicional da função quadrática ($y = ax^2 + bx + c$), em que o termo c é igual a zero. Assim, tem-se:

$$f(\alpha) = -2\mu^2 = 0$$

$$f(\beta) = \mu^2 - \mu^2 = 0$$

Se $\alpha = 0$ e $\beta = 0$, ambos se igualam a raiz assêmica (ω) e ao coeficiente c . Pode-se, no entanto, tendo em vista a condição assintótica dos grafos finais apresentados acima, quase igualar as equações – como que equivalentes – que refletem os dois movimentos, sendo $\omega = 0$, em ambos os matemas. É válido criar uma ponte de identificação entre eles (um processo de igualdade presente na equação quadrática que reflete as parábolas), mas, na medida em que ambos não se tocam e estão elididos no espaço tridimensional, deve-se pensar em uma

²⁰⁹ Definiremos o valor de $a = 1$, como condição de existência da função.

possibilidade funcionalmente assintótica em que os termos não se igualem necessariamente. Assim, o matema geral do meta-signo seria:

$$f(\beta) \approx f(\alpha)$$

$$\mu^2 - \mu^2 \approx -2\mu^2$$

$$-2\mu^2 \approx 0$$

$$MetSign = -2\mu^2 \approx 0 \quad \therefore \quad MetSign = \omega \quad \therefore$$

$$\omega \approx \pm 2\mu^2$$

A tendência da crítica literária é sempre a de compreender o texto como uma proposição, ou seja, um enunciado em que se atribuem valores verdadeiros. Se optamos – com Lacan – por uma transmissão de cunho algorítmico, por meio de um matema, é porque nessa difusão não há uma proposição que delimite sentidos em verdadeiros ou falsos, mas antes uma função proposicional. Bertrand Russell, novamente lembrado aqui, nós oferece uma reflexão:

Uma “função proposicional”, de fato, é uma expressão que contém um ou mais constituintes indeterminados, tais que, quando valores são atribuídos a esses constituintes, a expressão se torna uma proposição. Em outras palavras, é uma função cujos valores são proposições. (...) numa função proposicional, os valores devem realmente *enunciar* proposições. (RUSSELL, 2007, p. 188, *grifo do autor*).

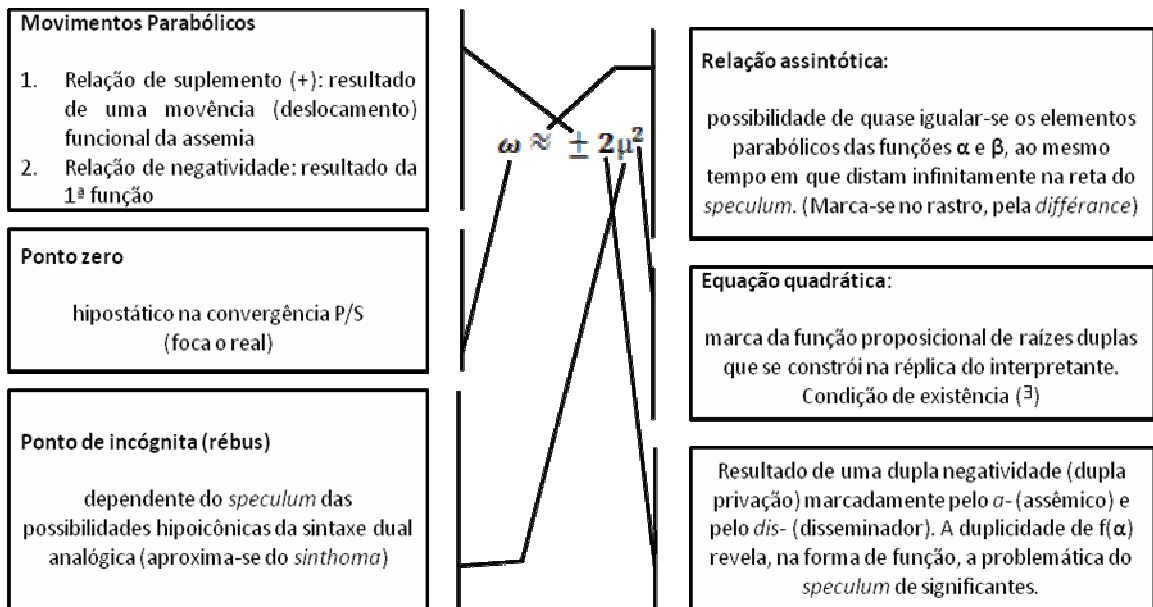
Nesse aspecto, o meta-signo apenas pode se construir pela não valoração propositiva, uma vez que o mesmo não trata de elementos comprováveis como verdadeiros ou falsos – mantendo mesmo sua forma, sintaxe, na aporia. Com isso, a função proposicional do matema, representada por $\omega \approx \pm 2\mu^2$, não pode ser compreendida como uma significação, mas como uma série de constituintes indeterminados que em seu enunciado há atribuição de valores, e nesse sim, proposições.

Portanto, como valoração proposicional, o desenvolvimento da desconstrução do signo possui raízes diferentes, constituindo-se pela assemia como um processo de dupla disseminação exponencial que se revela positiva (suplementar e diferencialmente) e negativamente (como destituição, rejeição e privação do sentido que se consubstancializa pela não-compreensibilidade original da metáfora). O meta-signo marca-se por um duplo movimento assintótico no qual um significante divergente no meta-signo é descrito por um mesmo ponto de giro, e que descreve a relação de réplica da metonímia e da metáfora. A hiância dessa manifestação se revela sobretudo na tentativa, quase sempre frustrada de interpretação desses signos como busca de um sentido. A assemia, significante, revela-se como uma duplicação de seus meios materiais para anular quaisquer procedimentos interpretativos que sejam passivos ao texto. É de seu caráter ativo, produtivo e de significância, que o texto meta-sígnico depende na desarticulação do signo.

De forma restrita poderíamos dizer que o meta-signo é essa raiz ω assêmica, na qual o retorno disseminador revela-se como apagamento do signo por seu objeto e por seu interpretante.

Assim, dentro da dinâmica funcional do meta-signo, cada constituinte adquire, em termos de um espaçamento, uma proposição generalizada que se realiza na asserção da função proposicional. Em outras palavras, cada elemento apenas transmissível do matema algorítmico pode ser pensado como proposição axiológica. O que, de uma forma sistêmica, poderíamos abordar da seguinte forma:

Sendo ω e μ raízes reiterantes (o resultado signico é anulado por seus termos de letra que são completo suporte). Assemia e disseminação são raízes da função meta-sígnica, assim os coeficientes b e c da equação desenvolvida são iguados à perda de valores absolutos tornando-se funções proposicionais.



O *nóstos* dos pontos replicados (0, μ) estão, no entanto, em um espaço de “vertigem do espaçamento” (como diria Blanchot em *L’espace littéraire*, 2003a, p. 28), pois o gráfico parabólico guarda a relação P apenas com o falseamento – dobradura, no arcaísmo – da relação. A curva da sensação (aqui se utilizando livremente o termo peirciano para a primeiridade) do meta-signo não se encontra, portanto, na possibilidade da metáfora (quaisquer pontos que toquem a parábola verticalmente), mas apenas na inscrição metonímica (quaisquer pontos que toquem a parábola horizontalmente) na projeção para além do *speculum* signico. Este movimento significa uma transposição do corpo do texto em uma inscrição *em* corpo de texto, ou seja, o escrito vai mais além dos pontos de convergência e divergência se inscrevendo em uma superposição dos significantes (*Verdichtung*). A metáfora é suposta como superposição no transporte da

significação (*Verschiebung*), perdendo o sentido de mudança pelo o de não-lugar superposto, aludido e inscrito.

A escrita de Mallarmé e Joyce re-propõe uma leitura do texto como um mais-além da linguagem natural: são *meta-* porque estão além do gráfico da língua ‘natural’ e se replicam em um movimento parabólico que tende a ir além das retas coplanares (paralelas) e concorrentes, sempre em direção dual e tendendo a zero ou sendo igual a zero.

Este matema tem como finalidade única transmitir a diferença que porta ausência e presença, que ela está e não está no corpo: gozo feminino na mulher que não existe. O trabalho do meta-signo se assemelha ao *Traumarbeit* de Freud, pois deve envolver a escriptibilidade do sonho como reiteração dos processos de condensação e deslocamento. Joycianamente, ou como prefere Derrida, no *Joyceware*²¹⁰: *traumscrypt* (sonho + trauma + atenção + script + rapto + scripta + cripta): propôs Donald Schüler ‘traumscrito’, proponho, ‘traumscriptatensão’.

O caminho e volta do verso, tautologicamente:

un fragment ou moitié représente
en pages de qu’il y a en feuille – est
de la page à la feuille (MALLARMÉ, *Le Livre*, 105(A))²¹¹

Da página à folha do texto ao texto. O texto é o *scriptorium* poliédrico de Joyce e de Borges: os hexágonos onde se copiam livros. A metade do fragmento de realidade (re)propõe a duplicidade do signo como algo mais complexo. A curva de Moebius substitui e translada a dupla face da moeda de Saussure. O signo, para sobreviver no meta-signo, é o Moebius entre significante e significado: o meta-signo é existência das formigas de Escher: um lado ao mesmo tempo.

Há, no meta-signo, uma tendência a se compreender certa linearidade de pensamento que corre na mesma reta coplanar e concorrente dos eixos tombados de paradigma e sintaxe. A parábola torna-se, assim, instrumento que define o caminho, mas não representa o percurso de volta (ou volteador) em que todo o deslocamento é atingido por réplicas (volteamentos) metafóricas em que o significado tende a anular-se em processo, ou seja, o meta-signo apresenta uma tendência a zero que somente é alcançada por parábola, pois a reta metonímica e metafórica da função poética depende do interpretante, que é infinito: a essência das formigas de Moebius. As aporias de Zenão de Eléia, portanto, entram aqui como desenvolvimento de seu labirinto de clivagens e replicagem: verdadeira proliferação de paradoxos em um mesmo ponto metafórico que, com isso, indefine o escrito como significado, mas o faz tender a uma escritura em que a metonímia seja a única garantia de existência; que mesmo assim é a do naufrágio.

²¹⁰ Jacques Derrida lê a obra de Joyce como um programa que evita simulações. Metáfora interessante para aqueles que não querem compreender o procedimento textual joyciano como inventividade artística e impor a ele mero jogo técnico.

²¹¹ “um fragmento ou metade representa / em páginas do que há em folha – está / da página à folha.” (tradução minha)

Mallarmé impôs esta relação de réplica ao (im)possível controle entrópico de seu Livro e Joyce executou em uma (in)finidade de significantes, ou melhor *grama*, esta entropia do indefinido: geração parabólica de uma letra/texto/carta (*a penletter of the penman*) que é a própria tessitura dos processos escriturais inseridos em um decurso adnominal (clivado), que replica a metáfora em uma série de metonímias, previamente estabelecidas. A esta cadeia (im)possível associa-se uma visão terrível de Escher: o medo do paradoxo (da contra-opinião).

Os textos-limite, meta-irônicos, rememoram um estado específico da escrita: seu vínculo com regras próprias e a seu modo de pensar/dividir (*ratio*) diferentemente. A este momento, a escritura poética se associa, por processos analógicos (ou meta-analógicos), em busca de uma autonomia do canto em que a escrita pensa por si como uma fonte viva de *signantia* em que a cadeia metonímica é afetada pela dupla função poético-metalingüística.

Estas réplicas paradoxais não se devem entender como mesmo, como identificação direta com o eu soberano. Antes, uma réplica meta-sígnica predica o sujeito em um outro identificável. É este outro que confere realidade ao signo clivado, pois no momento de sua clivagem ele é *alterado* em seu fundamento por uma série iterada de interpretantes (como descreve Max Bense, 2003, p.55)²¹². A série de signos iterados reflete uma cadeia metonímica de (alter)ação dos ícones literários como réplicas de si em polimorfos de *per se*, ou seja, outros identificáveis como indefinidos. Aplicando-se a este processo a aporia do movimento (simbolizado pelo percurso da flecha e do arqueiro), o ponto (corpo-textual) dista infinitos outros pontos no alcance ao alvo. O meta-signo, apresentando sempre dois resultados, um zero (ω) e outro μ (um fixo e outro movente), se mostra como réplica que não alcança o ponto contrário, portanto nunca os resultados da função e movimentos α e β são iguais, mas são sempre outros – em termos de operação aritmética são negativos e positivos.

Esta distância da *kinesis* meta-sígnica representa o aspecto processual de tensão que define o sujeito que lê como alteridade do mesmo sujeito que vive (e lê). A diferença espaço-temporal entre eles se dá sobretudo no *rastro* (*trace*) definível pelo corpo do texto – sulcamento do rastro – como matéria do gozo (*jouissance*): na impossibilidade da escrita. Mallarmé e Joyce, com isso, definem um controle do acaso rastreando e descartando os processos de condensação e deslocamento, ao mesmo tempo.

Derrida, tentando responder à pergunta da Revista italiana *Poesia* vai além na explicação acerca da escritura:

Fable que tu pourrais raconter comme le don du poème, c'est une histoire emblématique: quelqu'un t'écrit, à toi, de toi, sur toi. Non, une marque à toi adressée, laissée, confiée, s'accompagne d'une injonction, en vérité s'institue en cet ordre même qui à son tour te constitue, assignant ton origine

²¹² O diagrama proposto por Max Bense pode ser encontrado em *Pequena estética* ou ainda em dissertação que realizei acerca do meta-signo.

ou te donnant lieu: détruis-moi, ou plutôt rends mon support invisible au-dehors, dans le monde (voilà déjà le trait de toutes les dissociations, l'histoire des transcendances), fais en sorte en tout cas que la provenance de la marque reste désormais introuvable ou méconnaissable. Promets-le: qu'elle se défigure, transfigure ou indétermine en son *port*, et tu entendras sous ce mot la rive du départ aussi bien que le référent vers lequel une translation se porte. Mange, bois, avale ma lettre, porte-la, transportela en toi, comme la loi d'une écriture devenue ton corps: *l'écriture en soi*. (DERRIDA, 1992, p. 305, *grifos do autor*)²¹³

A escritura em si a que se refere Derrida para definir a poesia pode ser estendida para a definição dos textos-limite marcados sob a *signature* de Mallarmé e Joyce. A tentativa derridiana de resposta à pergunta da revista na verdade inclui todo pressuposto de conhecimento da 'desconstrução' do autor, em que o próprio amplia a arte da escrita melódica em movimentos da escritura enquanto processo de reflexão gramatológica. Portanto, quando Derrida afirma "*écriture en soi*" deve-se decompor os jogos textuais que o autor executa.

Primeiramente o aspecto literal: a escritura em processo oblíquo, o *soi* francês determina e delimita um procedimento predicativo e *alternativo* do sujeito ou do objeto em prática. A reflexão a propósito do termo *écriture* utilizado com uma especificidade difícil de negar também deve ser notada: a escrita entendida como material impresso e o processo de compreensão dessa escrita (em ação) como atividade dual do escritor e do leitor. Essa escritura em si apresenta uma impossibilidade tradutória, pois deve manter – e guardar – relação com outros dois termos: *toi* e *loi*. O *soi* torna-se paronomásia de lei e ti, ou seja, a sinonímia é definida por proximidade na combinação sintático-lexical: *escripturar* é executar as leis de ti para si, da conação à referencialidade. Escrita *per se* é também 'por ti' e 'por lei'. Aquilo que se refere como escritura é um para além do signo que se marca pelo discurso poético. Talvez seja necessário aqui se perguntar, com Lacan, o que se inscreve? Ou melhor, o que não cessa de não se escrever?

O drama – entendido como tensão ao paradoxo – da linguagem nos textos-limite é uma questão recorrente na compreensão do texto como objeto de linguagem em reflexão. Jean Racine coloca, na boca de Ismène, o problema moderno sobre este estatuto:

Le nom d' amant peut-être offense son courage;
mais il en a les yeux, s' il n' en a le langage ²¹⁴ (RACINE, *Phèdre*, II, Scène 1)

²¹³ “Fábula que tu poderias tornar a contar como o dom do poema, é uma história emblemática: alguém *te* escreve, a ti, de ti, sobre ti. Não, uma marca a ti endereçada, deixada, confiada, se acompanha de uma injunção, na verdade se institui nesta ordem mesma que por sua vez te constitui, assinando tua origem ou te dando lugar: destrói-me, ou melhor, ainda restitui meu suporte invisível de fora, no mundo (já este o traço de todas as dissociações, a história das transcendências), faz de modo que em todo caso a procedência da marca permanece doravante não encontrável ou desconhecida. Promete-o: que ela se desfigure, transfigure ou indétermine em seu *porto*, e tu ouvirás sob esta palavra a margem dessa partida tão bem que o referente frente ao qual uma translação se porta. Coma, beba, engula minha letra-(carta), porte-a, transporte-a em ti, como a lei de uma escritura tornada teu corpo: *a escritura em si*.” (tradução minha)

²¹⁴ Na tradução de Jenny K. Segall (*Três tragédias*) temos uma perda das relações significantes propostas pelo texto de Racine. A fala de Ismène é afetada (também tomada aqui em sentido lacaniano: em que o idioma materno *afeta* com *efeitos* que são *afetos*) por uma repetição infantil que lembra a revelação lalomaniaca (*lállos*, do grego, 'falação', 'tagarela') da *lalangue* (lalingua, na proposta de Haroldo de Campos) de Lacan.

A tradução de Segall propõe:

“Pode o nome de amante ofender-lhe a coragem;
Mas tem de amante o olhar, na falta de linguagem.”

A linguagem se dá em surdina – *l’effet de sourdine*, como diz Leo Spitzer – a intensidade está naquilo que é dito, mas também naquilo que se pode calar. João Cabral de Melo Neto, *Sobre Racine*, “então calar: usar / um silêncio artificial.”; ou Barthes, *Sur Racine*, sobre Phèdre, “ela é ao mesmo tempo aquilo sobre o que não há nada a dizer, e aquilo sobre o que há o máximo a dizer”. A reiteração dos olhos na quebra do dizer de Phèdre referencia aquilo que o processo negativo da linguagem quer abarcar; trazer à tragédia um ponto em que o decurso da escrita se recusa (*Verleugnung*) ou mesmo foraclui (*Verwerfung*) a enunciar pela linguagem: o artifício da amante conduz à morte; o silêncio faz, tautologicamente, calar.

Lacan, em “La fonction de l’écrit”, definindo a mulher, recolhe este silêncio *phèdrico*: “há sempre alguma coisa nela que escapa ao discurso” (1985, p. 46). O gozo da mulher representa este impossível de escrever, este lugar em que apenas o corpo é inscrição. O “algum lugar ausente de si mesma, ausente enquanto sujeito” dá a nítida noção de não-todo da escritura-limite. Seria, a partir deste calar de Phèdre, que o vazio da escritura se portaria como *par* (per) no curso do “discorrente” da realidade discursiva.

O per-curso do gozo feminino é frente a este incomunicável lugar da Coisa freudiana: *Wo es war, soll Ich werden*. Liame que reconhece a relação Lacan-Joyce (*Là où c’était (s’était), c’est mon devoir que je vienne à être*), o insuportável do “escrito” joyciano no inconsciente: foraclusão. Este étimo derivado do termo *forclure* (privar-se de) reflete a falta da linguagem metafórica na inscrição do sujeito. A associação da *Verwerfung* com a privação da metáfora se agrega ao “jorro metonímico” do objeto □: origem da psicose. O querer-dizer no discurso metonímico confere um hiato entre código e mensagem. Joyce seria, assim, uma espécie de privação do tempo da metáfora.

O texto plicado (em leques) de Joyce apresenta, em grau zero, um corte metafórico também construído em “jorro” (riocorrente), ou seja, o texto joyciano não pode ser compreendido apenas como este lugar do indefinido da letra antes da inscrição, mas antes *a penas* do lugar em que a coisa foi dobrada por um processo de *brisure*. Caso é que Joyce executa em dois níveis (*pli selon pli*) um jorro significante. A relação da “letra” é inscrita como lixo (*litter*) da lalação literária. Em corpo, o texto-limite se inscreve a *ictus*.

O lugar (in)definido no horizonte metonímico-metafórico estaria ligado ao “*làonde*” da re-tradução joyciana de Haroldo de Campos a partir da proposta de Lacan; “*Làonde* iss’estava

Reproponho, portanto uma re-criação que responde a estes aspectos reiterativos estabelecidos pelo escrito de Jean Racine:

“Talvez o nome de amante ofenda a coragem;
Mas tem-na nos olhos, se a não tem a linguagem.”

dev'eurei devir-me". O golpe pontual da geração parabólica do meta-signo é uma reinscrição do traço (*Spur*) da metáfora aposentada/re-traçada que propõe Derrida:

(...) en son retrait, il faudrait dire en ses retraits, la métaphore peut-être se retire, se retire de la scène mondiale, et s'en retire au moment de sa plus envahissante extension, à l'instant où elle déborde toute limite. Son retrait alors aurait la forme paradoxale d'une insistance indiscreète et débordante, d'une rémanence surabondante, d'une répétition intrusive, marquant toujours d'un trait supplémentaire, d'un tour de plus, d'un re-tour et d'un *re-trait* le trait qu'elle aura laissé à même le texte. (DERRIDA, 1998a, p. 65)²¹⁵

O traço suplementar dá um giro, retorna – como um verso, esta é a lógica do texto-limite – rememorando um estado em que os aspectos foracluídos são reinscritos como uma proposta, negativa, da inversão do movimento de significação da metáfora. O rastro deixado pelo horizonte complementar da metáfora é re-inscrito no horizonte suplementar das possibilidades de controle/referência, ou seja, a razão quadrática dos significados são reinscritos como nulidade, por significantes, para gerar um movimento de suplementação – pela dobra significante – da foraclusão. Definição de Polonius, em *Hamlet: Though this be madness, yet there is method in 't* (acte II, scene, 2, v. 206). O papel disseminador desses traços produz, no processo secundário do meta-signo, uma constatação assêmica dos significantes que se revelam como método na “loucura” (fantasmal) do não-senso. O repúdio da representação faz com que a metáfora, em termos gerais, não se inscreva. O que é suprimido, pela simbolização, na perda do significante do Nome do Pai, é a falha, a fenda significante que estrutura de forma generalizada as relações propostas pelo meta-signo.²¹⁶

A metáfora aposentada pausa no *si* do campo significativo da escritura: *écriture en soi*. A seda (*soie*) do texto retece a lei e o ti do si: o indizível do escrito é o lugar em que “o jogo engenhoso do espírito” (*Witz*) retraça um caminho compreensível – nunca delimitável – entre os decursos do “jorro metonímico” da fantasia no “corte da metáfora”. A escritura meta-sígnica oferece um mais-além do princípio do escrito que supera as relações clínicas e teórico-críticas em termos literários, tornando-se assim pura escriptibilidade: indeciso o retorno à casa, ao pré-gozo da mãe.

²¹⁵ “(...) em sua retirada, deveria dizer em suas retiradas, a metáfora talvez se retira, se retira da cena mundial, e se retira no momento da sua maior invasora extensão, no instante em que ela transborda todo limite. Sua retirada teria então a forma paradoxal de uma instância indiscreta e transbordante, de uma permanência sobreabundante, de uma repetição intrusiva, marcada sempre de um traço suplementar, de uma volta a mais, de um re-torno e de um *re-traço* o traço que ela deixará o texto.” (tradução minha)

²¹⁶ Uma possibilidade hermenêutica seria a aproximação do meta-signo com o discurso psicótico (cf. definido por Lacan), mas esse trabalho não pretende esse desenvolvimento exaustivo das relações psíquicas, podendo ser explorado posteriormente em um projeto de íntima relação entre o problema da castração e sua não-simbolização no inconsciente. Mesmo nesse sentido, é importante frisar, as relações entre Derrida e Lacan soam não como conflitantes, mas como possibilitadoras na abertura dos conceitos teoricamente propostos. A título de sugestão, recolho uma nota de Derrida (o que faz dessa nota, uma nota de nota) em *La Dissémination*: « Pas plus que la castration, la dissémination, qui l'entraîne, l' « inscrit », la relache, ne peut devenir un signifié originaire, central ou ultime, le lieu propre de la vérité. Elle représente au contraire l'affirmation de cette non-origine, le lieu vide et remarquable de cent blancs auxquels on ne peut donner sens, multipliant les suppléments de marque et les jeux de substitution à l'infini. (...) La castration est ce non-secret de la division séminale qui entame la substitution. » (DERRIDA, 1972a, p. 326, nota 56). Talvez aqui esteja uma possível chave interpretativa.

Há na seda pilhada um jorro de canto que não se fala, nem cala, mas assigna (como é o oráculo de Heráclito). Há, assim, um real textual que é traço: « Du réel il n'est pas d'autre idée sensible que celle que donne l'écriture, le trait d'écrit. » (Lacan). O desprezo pela *máthesis* do discurso literário faz ressurgir do texto um “dom do poema” – “*pour qui coule en blancheur sibylline la femme*” – que aos lábios são deixados em um traçar de escritura. O texto deve ser sempre uma semiose dessa sintaxe dupla que constrói o sentido como *khôra*, ou melhor dizendo, desmonta o sentido enquanto lugar não-delimitável, enquanto processo de apenas traço.

A duplicidade das raízes – essa necessária busca de uma diferencial arquia – aqui colocadas deve se revelar como preservação do ponto e ao mesmo tempo como anulação desse ponto. O que assinamos como texto é uma adjunção de termos discrepantes, de processos que são puro apagamento. A aporia de um oráculo textual – que não é dito pela sibilina figura da mulher tresloucada pelo “*vierge azur*” mallarmaico. Aporias de significantes. O meta-signo apenas pode se revelar enquanto aporia de significante, pois a relíquia da metáfora é “asa” que se replica em uma profusa necessidade disseminadora.

O ser do texto seria essa violação em que o signo de uma assinatura não pode ser marca de uma presença, mas é sobretudo seu rastro do dizer. Naquilo que se diz, na origem diferida, pela marca da letra, o texto apenas deve ser duplamente, enquanto réplica de um interpretante que é um si mesmo de escritura. Ao ser duplo, aporético, o texto meta-sígnico deixa de ser e passa a apenas existir, como realidade icônica na qual todos seus elementos podem dizer aquilo que nada pode significar, além de suas anulações secundárias da função poética. Assêmico, o meta-signo torna tudo projeção disseminativa. Sua diferença é propriamente aquilo que enquanto dobra, se constrói para além de uma mimese meramente especulativa da realidade: é rébus que demanda, demanda ininterpretável fora da analógica. O texto deve portar e deportar a **assignatura** de sua origem: um dito que é *diser* o *des-ser*: *donc ce texte par le mot par commence*.

– bavelizar-se em uma babel –

§ III.

**DOBRA PRIMUS:
MAL ARMÉ: DECURSO DA ESCRITURA E DA INFINITUDE NULIFICANTE**

Umbras erat illa recentes
inter et incessit passu de uulnere tardo.
Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus,
ne flectar retro sua lumina, donec Auernas
exiert ualles: aut inrita dona futura.

Ovídio²¹⁷

nos mostra teu travejamento
que é possível abolir o lance,
o que é acaso, chance,
mais: que o fazer é engenho.

João Cabral de Melo Neto

O mito órfico se inicia com a violação. O que para muitos se iniciaria com o nascimento harmonioso do filho de Calíope e Eagro (ou ainda de Apolo em algumas versões) não passa de uma tentativa de compreender o problema do orfismo de um ponto de vista estritamente poético em sentido de mero adorno. Se Orfeu é considerado importante sobretudo por seu aspecto de belo cantor, exímio tocador de cítara (ou mesmo o próprio inventor do instrumento), poeta sem igual, devemos desviar nossos sentidos para um outro aspecto: aquele da privação. Orfeu seria o órfão, aquele que tudo perde. O mito órfico é justamente aquele em que nada pode ser considerado como harmônico. A perda da segunda parte do sentido – de sua esposa Eurídice, em pura sombra e pela dupla morte – é típico desse mundo desencaixado, de aspecto sempre faltoso e irreconciliável. Assim, Orfeu é antes não um mito da harmonia do canto, da boa distribuição de suas partes, mas um mito do contato como aquilo que é inominável. O sentido do

²¹⁷ Cf. Ovídio, *Metamorfoses*. Trad. Bocage. Edição Bilíngüe. São Paulo: Hedra, 2000. – Essa tradução propõe a seguinte solução poética:

*Envolvida
Entre as recentes sombras ela estava:
Eis o mordido pé vem manso, e manso.
Recebe o trácio Orfeu co' a bela esposa
Lei de que para trás não volte os olhos
Enquanto for trilhando o feio abismo,
Se nula não quiser a graça extrema. (liv. X, vv. 48-52)*

órfico não pode nunca supor meramente a disposição de nascimento, desventuras e mortes que encerram todos os mitologemas da cultura.

Mas o órfico começa, como afirmamos acima, com a violação. Em realidade uma dupla violação que produz todos os problemas desse órfão desprovido. Primeiramente, uma violação que nos é trazida por Virgílio, nas *Geórgicas* (liv. IV), como a tentativa de violência sexual por parte de Aristeu contra Eurídice. A moça, em sua plena florescência, volta-se às trevas e foge terrificada. A jovem esposa de Orfeu não vê a serpe que por ali se encontrava e a pisa, ou como canta Virgílio: “não viu ante os pés o hidro entre a verdura”²¹⁸. Aqui começa o contato com o ctônico, ou ainda com o subterreno. E é nesse universo avernoso que Orfeu seguirá sua *katábasis*, como descida para sanar seu desejo de saudade (*póthos*). A violação cometida por Aristeu confere ao mito todo o seu aspecto sexual, de um prazer não satisfeito. Orfeu, da mesma forma, terá que conter seu anseio e, após ter encantado todos os seres infernais, deve obedecer à Lei de *não olhar para trás* (“ne flectar retro sua lumina” ovidiano). A esposa é entregue a ele, ainda pura sombra, invisível aos olhos que não são abismais. Mas aqui ocorre a segunda violação do mito: o próprio Orfeu, em seu anseio extremado (e também na dúvida de que sua amada ali estivesse) descumpra a imposição. Por sua carência, despede-se de Eurídice definitivamente.

Nec procul afuerant telluris margine summae:
hic, ne deficeret, metuens auidusque uidendi
flexit amans oculos; et protinus illa relapsa est,
bracchiaque intendens prendique et prendere certans
nil nisi cedentes infelix arripit auras.
Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam
questa suo: quid enim nisi se quereretur amatam? (OVÍDIO, 2000, p. 184)²¹⁹

Estamos em um território da dupla morte. A transitoriedade é revivida por Orfeu e dos “passos mansos” da esposa só vê desvanecimento. A *katábasis* órfica, assim, está intimamente ligada à noção de despregamento das almas, dissociação da harmonia e do canto. É o silêncio entre os amantes que faz do escuro, a escura decisão órfica de saber o outro universo. A “*iterum moriens*” de Eurídice revela sobretudo esse descumprimento em retornar. O retorno órfico, ao contrário daquele odisséico – mesmo com todos os percalços –, não é um reestabelecimento da

²¹⁸ Cf. Virgílio. *Geórgicas e Eneida*. Traduções de Antônio Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. São Paulo: W. M. Jackson, 1949, p. 96.

²¹⁹ Cf. tradução de Bocage, *op. cit.*:

Temendo o amante aqui perder-se a amada,
Cobiçoso de a ver, lhe volve os olhos:
De repente lha roubam. Corre, estende
As mãos, quer abraçar, ser abraçado,
E o mísero somente o vento abraça.
Ela morre outra vez, mas não se queixa,
Não se queixa do esposo; e poderia
Senão de ser querida lamentar-se? (liv. X, vv. 55-61)

harmonia ou da paz, mas antes uma dupla forma de errar, uma dupla forma de deixar-se guiar por seu *póthos*.

O aspecto importante do orfismo da cena de Ovídio é justamente aquela do “encontrar-se” pela *katábasis*. O “olhar para trás” de Orfeu é uma desesperada procura pela identidade que o argonauta somente pode encontrar em Eurídice. Veja-se, por isso, as estruturas reflexivas dos verbos e as eternas formas duplas empregadas pelo poeta latino. A metamorfose é a transposição de um corpo em novas formas, como diz o início do poema, e parece que aqui Orfeu quer não apenas que a forma morta de sua esposa torne-se viva, mas quer que seu corpo seja o corpo de Eurídice. O herói órfico, sempre privado, quer não mais se privar de “olhar para trás”. Assim, a lei é descumprida, e o abraçar-se, que se constrói apenas no desejo de Orfeu – “quer abraçar, ser abraçado” –, é tornado em puro vento. Ovídio nos faz ver(!) o corpo de Eurídice se desvanecer em frente ao amante, assim como Orfeu a vê morrer, iterada cena. O anseio órfico, nesse sentido, é aquele do conhecimento trazido pela metamorfose, própria dissociação, e pela morte, duplamente sentida. Identificar-se, nesse “horrendo abismo”, é deparar-se com o nulo e, assim, nulificar-se. O interdito órfico é a proximidade com o aniquilamento e, com isso, a harmonia (cósmica?) é rompida pelo despedaçamento (*diasparagmós*). Se Eurídice morre duas vezes, Orfeu sofre por duas vezes seu esquarteramento. O primeiro, esse de se dissociar da “sombra” do passo manso da esposa. O segundo, em sua própria morte pelas mãos das ménades.

A escatologia ligada à figura de Orfeu é, em certo sentido, não uma tentativa de compreender o pós-morte ou o além-vida e os destinos da alma – como grande parte dos intérpretes pensam – mas uma tentativa de, pelo desejo de livrar-se da perda, conduzir seu olhar para o desconhecido de si mesmo. Ver o estranho como uma tentativa de re-união da transformação do sujeito. Em larga medida, o conhecimento órfico busca na desarmonia mítica o equilíbrio (que deve ser compreendido por sua relação direta com o deus Apolo). Esse ideal de medida pode conduzir a uma interpretação simplória do texto ovidiano em tentar ver ali uma espécie de representação da origem religiosa dos cultos de mistérios na Antigüidade. Preferimos o órfico do desprendimento, em que o mundo possa ser compreendido pelo desejo não-satisfeito e pela nulificação da individualidade na meta-morfose no outro. Todo canto órfico é um canto da falta, do perder-se na aura amena. A serpente – segundo falo que forma a primeira violação mítica do orfismo – é aquela que desagrega os corpos e, assim, possibilita uma leitura do desconhecido e do descumprimento da lei (originária?).

Os poemas mallarmaicos podem ser considerados como poemas órficos, não apenas por seu autor ter decretado a “desaparição elocutória do poeta”, mas, sobretudo por serem textos da falta. Os textos são privações do *póthos* e portanto um desafio às leis que regem os cânones

(infernais) da identificação literária. Stéphane Mallarmé busca no outro – no seu significante inscrito – a construção de seu texto. Essa busca sempre termina – incansavelmente – com o desaparecimento de Eurídice – símbolo, ou universo simbólico que confere os significados – e na nulificação de Orfeu – processo assêmico e disseminador (talvez aqui ainda pudéssemos referenciar uma possibilidade afásica, aquela da dissemia²²⁰) e, com isso, a proximidade com o real não-entoável.

a. DO CANTO ÓRFICO AO SILÊNCIO ESCRITURAL

Roland Barthes, em “L’écriture et le silence”,²²¹ tece um comentário acerca do problema da escritura e sua negação do silêncio, a partir do ponto de vista mallarmaico:

Ce langage mallarméen, c’est Orphée qui ne peut sauver ce qu’il aime qu’en y renonçant, et qui se retourne tout de même un peu; c’est la Littérature amenée aux portes de la Terre promise, c’est-à-dire aux portes d’un monde sans littérature, dont ce serait pourtant aux écrivains à porter témoignage. (BARTHES, 2002a, p. 217)²²²

Esse texto, órfico e órfão, postula a brancura do sentido em que não se pode mais gravar a palavra Literatura (com sua maiúscula), mas antes compreendê-la de um ponto de vista necessariamente emaiusculada. Enquanto a literatura for compreendida como um sistema de códigos e regras proibitivas, o texto literário não pode almejar uma saída do simbólico. Emaiuscular a literatura é privá-la, colocá-la em seu estado de ausência e perda. A linguagem de Mallarmé é justamente essa renúncia à Lei (metafórica por excelência) que se dá basicamente pelo mutismo e pela importância conferida à disposição sintática frente ao problema dos sentidos. A orfandade da literatura compreende renunciar, mas também retornar. Um retorno entendido de duas formas, ao menos: (a) o tornar a cabeça, descumprindo a lei, e ver Eurídice se desfazer em sua dupla morte, e (b) o retorno, completamente perdido e agora cumprindo sua responsabilidade, sem Eurídice, do mundo subterrâneo (da morte) à superfície (da vida) ansiando por uma morte despedaçada.

Assim, nessa primeira atitude de volta, temos uma escritura que por seu caráter silencioso – lembrar dos mansos pés de Eurídice – visa desarticular o simbólico e promover uma alteração significativa na compreensibilidade do texto literário. Tornar a cabeça não é apenas perder a esposa – desfazer o himeneu –, mas também é conhecer o além-escrito, conduzir-se em um

²²⁰ Caracterizando esse tipo de afasia como aquela que o sujeito sente dificuldade no emprego dos símbolos lingüísticos, temos uma interpretação possível do meta-signo como aquele que desloca a noção simbólica da literatura para um contato com o indizível do real. Analisaremos, com mais vagar, a questão mais adiante, ainda nesse §.

²²¹ Capítulo de *Le degré zero de l’écriture*. Cf. Roland Barthes, *Oeuvres complètes – tome I: 1942-1961*. Paris: Seuil, 2002a, pp. 216-218.

²²² “Essa linguagem mallarmeana, é Orfeu que só pode salvar aquilo que ama pela renúncia, e que, mesmo assim, volta o olhar um pouco atrás; é a Literatura levada às portas da Terra Prometida, quer dizer, às portas de um mundo sem literatura, de que caberia entretanto aos escritores das testemunho.” (tradução de Mário Laranjeira, 2000b, p. 68)

estranho que lhe é particular. A busca identitária dos sentidos é transformada – metamorfoseada – em uma alteridade compósita pelo silêncio produzido pelo significante que, poderíamos dizer, teima em não significar. Essa desarticulação é sim um deslocamento da linguagem canônica à uma linguagem que quer apenas destruí-la. Lembremos, como nos lembra Barthes, que Orfeu não “pode salvar” aquela que ama. Por não poder, ele renuncia. A literatura não pode ser simbólica, assim volta-se, como escritura e renúncia, ameaçando olvidar às mil e uma promessas de paraíso.

No segundo retorno, o anseio mallarmaico é constituído por essa duplicidade entre o que diz a vida e o que diz a morte. Destitui-se o signo duplamente, para conduzir à significância: esperada morte de Orfeu pelo esquarteramento. A quebra da lei, da interdição de olhar, é aqui reproposta como uma reiteração da cena de dissociação órfica. Em termos textuais, teríamos um universo amplamente conduzido pela “testemunha” (como diz Barthes) que os escritores devem portar da ausência que é o próprio sistema literário. A renúncia é guiada pelo desejo e, com isso, o texto se torna uma forma de compreender a falta como pulsão de morte. O “mundo sem literatura” é o mundo em que Orfeu deve continuar vivo, mas sempre em falta consigo mesmo. Mallarmé, orficamente, destrói a literatura por sua disjunção entre conteúdo simbólico – representado miticamente pela noção de superfície e de vitalidade – e aquilo que pode ser o real ou a Coisa irrepresentável – a própria Eurídice invisível. Se a linguagem não pode ser essa Eurídice, ela pode ensaiar a visão da mesma e, sabendo das conseqüências, se atirar na nulificação (da morte). Assim, essa atitude de retorno é uma espécie de espelho da dissociação em que Orfeu sofre o mesmo destino de sua esposa: a escritura é um espelho do literário e tende a uma brancura em que a linguagem se indefine do ponto de vista do significado. Na folha 169 (A) *suite*,²²³ dos rascunhos de *Le Livre*, Mallarmé inscreve: “La loi se tait”. Articular o Livro é, pela ação do operador, estar disposto à alteração entre a representação e a interpretação. Em outras palavras, fazer calar a lei – dos inúmeros cálculos realizados pelo manuscrito – é conduzir o texto à orfandade.

Em 1948, Maurice Blanchot escreve o instigante “A literatura e o direito à morte”²²⁴. Basicamente, sua discussão gira em torno da literatura posta como uma questão, uma pergunta sobre a linguagem que ela é. O texto literário seria a experiência do dentro que experiencia o fora como existência da escritura. Nesse sentido, o texto literário seria um trabalho com o nada que se inscreve no espaço, que é a própria obra. Esta é, para Blanchot, “algo que desaparece” (1997, p. 297). E assim o faz por confundir-se com a criação – sua origem lhe é posterior – que não se deve

²²³ Cf. Jacques Scherer, *Le Livre de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1977.

²²⁴ Posteriormente incluído coletânea de ensaios, “A parte do fogo”. Cf. Maurice Blanchot, “A literatura e o direito à morte”. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, pp. 289-330.

ao autor, mas aquele que, em ser a alteridade absoluta daquele, lê o contrachoque com a realidade. Blanchotianamente, a literatura seria uma forma da própria Coisa, refletida no silêncio e na nulificação que se apresenta como morte. A literatura é a atividade, por excelência, da negação e da autonegação, uma vez que se afirma – naquilo que o autor chama de “profundidade da noite” (1997, p. 302) – como uma ação de palavras e, com isso, ser o abismo daquele mundo negativizado.

A literatura órfica, essa mesma defendida por Blanchot, é aquela em que se perde o mundo das coisas e a ação da escritura se faz pela ruína (daqueles significados) que representam uma disposição da realidade. A busca incessante é a da compreensão de uma ausência que se apresenta pela linguagem (fora do comando). A literatura visa, então, garantir um direito do cidadão (cf. 1997, p. 308), como essência de sua própria liberdade: a morte. Dar-se à morte – como faz Orfeu após sua violação – é compreender o dentro da própria linguagem (literária), pois pretende conduzir as coisas a seus respectivos nomes e ocultismos.

Essa libertação é conferida pela linguagem e, nela, constitui-se a noção máxima de supressão do sentido e experiência da ausência. A linguagem nunca é o que de fato a coisa é. Em realidade, a linguagem é uma coisa; é uma existência. Assim, a linguagem adverte que a morte está em toda parte, pois sua essência é ser dissociação entre representação e coisa, sua característica é aquela do diferimento. O que reside na morte é a noção de ausência, nessa ausência uma presença nulificante que é o próprio significante, que não cessa de se cumprir como possibilidade destrutiva. Há apenas um outro tempo para a linguagem, nesse, o sentido é mergulhado e o enunciado serve como uma presença apagada: num “nada de existência e presença” (1997, p. 311).

A partir do momento que se percebe o poder de nomear como aquele que coloca o ser em um outro tempo, em um outro espaço, a realidade, que é a linguagem, pode constituir-se como uma origem. Obviamente uma origem de diferenças em que se possa construir um pensamento pela negatividade. Ou, com Blanchot:

Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio. (BLANCHOT, 1997, p. 312)

Esse aspecto fúnebre da nomeação se dá justamente naquilo que a presença se constrói como uma petrificação. O nomear poderia ser compreendido como uma fossilização da demora. O peso dessa demora é marcado pelo vazio, pela não-presença do significado que se exige sempre posteriormente. O contato dessa lápide é com o nada, com a falta enunciada como discurso de morte, ou melhor, como um discurso catabático. A impessoalidade do nome se constrói sobretudo

naquela oscilação da negação em, sob nenhuma hipótese, o texto poder preencher esse vazio ou ainda representar esse apagamento. Diferindo, a materialidade da linguagem se produz como uma tomada das coisas em sua presença, mas totalmente “fora delas mesmas” (1997, p. 315). O aspecto material – pétreo – da linguagem é, em seu aprofundamento do obscuro, a inscrição de uma realidade que se possa conceber na ausência; ele é sem contorno, mas pura densidade.

Assim, ao privar-se de sua presença (seu sentido de “realidade”), essa linguagem constitui-se como poder de abismo, como submersão da realidade do mundo. Órfico, o eu se dissocia do ‘si-mesmo’, torna-se órfão, mas ao mesmo tempo torna o mundo órfão de seu ser. Nomear é não identificar, não se assinala. A assinatura é uma retirada e, portanto, uma visada ausente de toda fatalidade. Esse nomear carrega a vida – memória – mas também a morte – lápide. Assim, o que nomeio morre, mas ao morrer, a morte mata a própria morte: eis o paradoxo da própria linguagem. Sua impossibilidade – que pode ser aquela da recusa a cantar após perder pela segunda vez Eurídice – é a mesma de um contato com a mortalidade que se consolida amplamente com a extinção dessa mortalidade, ou seja, na própria morte. Inscrever as lápides é, em larga escala, conviver com o paradoxo da linguagem que não diz as coisas, mas são as coisas nomeadas. Na ambigüidade dessa percepção, a literatura se faz, ou como afirma Blanchot: “A literatura é a linguagem que se faz ambigüidade.” (1997, p. 327). Instrumento de uma ausência, a lápide – a literatura – é presentificação e nomeação daquilo que já não é. Sendo assim, a ambigüidade do mundo é o resultado de uma ambigüidade da presença.

A pergunta que a literatura lança – um golpe de acasos – é justamente aquela em que se o sentido perde sentido, o que em termos de uma significação confere sentido a essa ambigüidade? A “condenação” ou a “ventura invisível” (1997, p. 330), como aponta Blanchot, é uma questão e não uma resposta. A lápide torna a morte possível, como também torna a memória possível, mas o sentido é deixado por-revelar-se no sentido de que a linguagem nada pode responder sobre esse aspecto, uma vez que é pura ambigüidade de morte. A literatura como uma linguagem da experiência do dentro é, de todo modo, uma potencialidade que conduz à destruição do conceito metafísico de ser bem como da própria literatura como um sistema de signos. Não há inviolável para o texto órfico, ao contrário, o que há é a violação e, assim, seu direito à morte e à contemplação – meta-sígnica – da mesma.

Esse processo de desaparecimento, ou mesmo, nesse processo de aniquilamento trazido pela noção de morte – sobretudo na linguagem mallarmaica – é analisado por Michel Foucault em “Linguagem e Literatura”²²⁵ como a “incidência do êxito de Gutenberg na literatura” (2001,

²²⁵ Texto previamente analisado no “§ Mais-além do princípio do escrito” da presente tese. Cf. *op. cit.* Michel Foucault, “Linguagem e literatura”. In: MACHADO, Roberto. *Foucault: a filosofia e a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, pp. 139-174.

p. 153). Mallarmé é visto como um destruidor, mas também como aquele que inicia uma nova literatura. A obra é vista como um acontecimento, portanto possui um estatuto de ocorrência a ser registrada. A fundação da nova literatura, definida pela aniquilação mallarmaica, é feita pelo atestado do desaparecimento da própria noção de literatura. Na análise foucaultiana, o Livro é sempre uma resposta à literatura como uma alternativa para a não sistematização, para a não compreensibilidade banalizante do texto.

Foucault ainda propõe um espaço do balbucio entre as palavras que seria a própria literatura mallarmaica:

A palavra, em Mallarmé, se desdobra, envolvendo, ocultando, sob sua exibição, o que ela está dizendo. Ela está redobrada na página em branco, ocultando o que tem que dizer e, ao mesmo tempo, faz surgir, nesse próprio movimento em que se volta sobre si mesma, na distância, o que permanece irremediavelmente ausente. Este é, provavelmente, o movimento em todo caso, do *Livro* de Mallarmé – livro que é preciso tomar, ao mesmo tempo, no sentido mais simbólico de lugar da linguagem e no sentido mais preciso de empreendimento no qual Mallarmé literalmente se perdeu no final da vida –, livro que, aberto como um leque, deve ocultar mostrando, e que, fechado, deve mostrar o vazio que não cessou, em sua linguagem, de nomear. (FOUCAULT, 2001, p. 172)

A argumentação de Foucault em tentar compreender o Livro mallarmaico ainda permanece muito apegada à tradição de crítica literária – mesmo que sua proposta seja aquela de analisar as obras após o desaparecimento, atestado, da literatura. Primeiramente, o filósofo atém-se à noção de que o texto de Mallarmé, rasurado, é uma obra, ou seja, que há uma aceção de fechamento e intencionalidade que permanece como um acontecimento (datável). Assim, a “palavra de Mallarmé” – forma muito mais abrangente e coerente com os argumentos apresentados no todo do texto foucaultiano – não deve ser posta ao lado do conceito de obra, pois não é fruto acabado de uma ação do significado representável, mas sim ao lado do conceito de texto. A textura de signos, de reiterações significantes é muito mais efetiva em sentido de sua pluralidade e mesmo de distanciamento entre as formas de nomear. Se o texto é plural, resultante da enunciação e da percepção subjetiva que se desloca na destruição dos significados meramente representativos, o Livro recupera seu sentido de tecido lingüístico e exhibe-se (a si mesmo) como uma derrocada do próprio sentido. Entender o texto mallarmaico como obra-acontecimento é, antes de tudo, perder-se no próprio projeto – apenas planejado – da modernidade proposta pelo poeta. No caso, quem se perdeu no fim da vida? Há sempre um naufrágio esperando – lá no fundo – por seu leitor.

Em um segundo aspecto, Foucault ainda se prende muito à noção de que devemos compreender o Livro como um objeto simbólico. Entender o Livro como um “lugar da linguagem” parece-se com uma tentativa, desesperada, pela busca de sentido. Por que o Livro deve representar? Esse empreendimento foucaultiano deixa de revelar e, ao contrário, oculta aquilo que é aberto (aos leques). O receio da ausência ainda guia toda crítica que ensaia uma

saída simbólica. A idéia de que possa haver um furo na significação e que é a partir desse buraco que se deve compreender o movimento textual como uma cinese auto-referente (significância), faz a crítica cair em convenções e esquemas de arbitrariedade típicas do signo lingüístico (saussuriano). Ao cair no simbólico, a tentativa é um reencontro com a linguagem, uma busca incessante da explicação – que não sai dos signos, antes voltam-se a eles, mas já não mais naqueles que formam o texto; outros que são meramente contextuais. O sentido metafórico do Livro revela uma prisão aos aspectos mais sistemáticos da literatura.

Talvez pudéssemos ler o texto mallarmaico – como o faz Foucault – como uma análise do “invisível espaço da linguagem” (p. 172), mas por que tomar por invisível aquilo que está inscrito em termos de página? É o próprio filósofo que nos dá essa pista em aceitar o Livro como um lugar – não aquele simbólico – em que o que vale são as dobraduras que ocultam as páginas, por estarem dobradas. Veja-se, se isso é uma metáfora, o é como metáfora material – logo sentida na presença metonímica – de sua disposição até mesmo sintagmática. O movimento de retorno a si mesmo não pode ser compreendido como um encontro simbolizador, antes deve ser compreendido como uma inescapável anulação de si mesmo. É nesse aspecto que podemos constatar o processo velado da construção de um Livro que seja materialmente a dobra de suas folhas. O espaço da linguagem não está na invisibilidade, mas no próprio ato languageiro de nomear. Pôr nome, como já analisado anteriormente, não é esvaziar (e até mesmo assassinar) a coisa? Em Mallarmé, é o próprio vazio que nomeia o vazio, destruindo a representabilidade. Se o poeta nos mostra o mundo como se fosse apresentado em sua primeira vez, é apenas como re-apresentado que as diferenças constituem-se como diálogo de ausências que possam destituir o sentido de sua soberania.

À linguagem órfico-mallarmaica, Derrida faz uma apresentação²²⁶ – um tanto sistemática – dos problemas mais comumente considerados como sendo próprios à poesia após Mallarmé. Essa linguagem é considerada de um ponto de vista que consolida a idéia de quebra do signo, destituição do aspecto semântico e disseminação sintagmática. O filósofo inicia sua exploração do texto mallarmaico a partir da noção de pureza dos signos:

A pureza do signo somente se atém no ponto em que o texto, remetendo somente a si mesmo, assinalando sua inscrição e seu funcionamento ao mesmo tempo em que simulando referir-se sem retorno a algo distinto de si. (DERRIDA, 1989, p. 60)

Nesse sentido, o texto que pressupõe certa “pureza” sígnica tem como “operações” três momentos distintos: remeter, assinalar e simular. Na primeira delas temos o aspecto necessariamente sígnico em que o texto ‘envia’ ou ‘entrega’ sua significação a um outro ponto

²²⁶ Cf. Jacques Derrida, *Mallarmé. «Antología», Anthropos, Revista de documentación Científica de la Cultura. Barcelona, Suplementos, 13, 1989, pp. 59-69. (Tradução minha)*

além de si mesmo. No caso dos ‘signos puros’ de Derrida, esse ponto seria o próprio texto em que se produz certa circularidade, certa contenção do si ao fora. O signo tornar-se-ia uma carta endereçada a si mesmo em que o ponto de sua leitura poderia estar justamente naquele ponto em que a significação deve se dá. O segundo aspecto, aquele do “assinalar”, traz duas outras noções: aquela de assinar e aquela de sinalar. O texto que assina “sua inscrição e seu funcionamento” determina o limite de sua operação e impõe, evidentemente, uma escrita que autoriza a interpretação de acordo com a presença assinalada. A marca de sinal, que é a própria assinatura, também estabelece uma noção clara de atribuição e repartição que conduz o signo a seu universo funcional: no caso, ser a atribuição de si mesmo, por seu funcionamento interno. A pureza sígnica se faz, assinando, por compreender justamente quais são os aspectos que estão assinalados, inscritos, em termos de delimitação. Quanto ao sentido de ‘sinalar’, o signo seria o índice de si mesmo, a indicação de seu próprio caminho. Ser índice de si nada mais é que pontuar a ausência que compõe o próprio texto, ou seja, é, no texto, que se pode notar a marca daquilo que não está propriamente lá – seu significado – mas que, no caso da pureza, deve manter-se indicialmente no horizonte da própria tessitura textual. O índice que indica a si mesmo é signo do signo, em que suas diferenças são estabelecidas pela assinatura funcional, em adiamentos significantes. Já no seu terceiro momento, a “simulação”, Derrida propõe-nos a idéia de ‘reprodução’ de si como impossibilidade de retorno ao fora de si. Se o texto, de signos puros, simula ‘referir-se’ a algo, esse não pode estar no distinto, pois não seria assim replicado por um signo propriamente dito, mas por sua ausência absoluta. O que se propõe com isso é que o ato de retorno em um outro ponto – naquilo que o texto quer dizer, por exemplo – é não compreender o aspecto de simulação que produz uma outra realidade, a da escritura em si.

Se há uma pureza sígnica na poesia de Mallarmé – aqui talvez nos lembremos da expressão bastante mallarmaica da *poésie pure* –, ela deve manter-se na simulação convergente a si mesma. O ‘signo puro’, em seu aspecto totalmente conceitual, deveria articular-se, mesmo como referência, dentro de sua inscrição – naquilo que o texto possivelmente propõe fixo à materialidade de si mesmo – e de seu funcionamento – naquilo que faz da inscrição assinada uma significação potencialmente possível.

O texto de Mallarmé, ao tentar estabelecer o funcionamento de signos puros, executa uma forma de destituir toda referência externa a seu próprio funcionamento e propor uma revisão do momento autoral. O texto, assim, se constitui por processos que são intrínsecos ao seu aspecto de referência e auto-referência. O objetivo de Mallarmé é burlar a assinatura pela desapareição.

Esta desapareição está ativamente inscrita no texto, não constitui um acidente do mesmo senão, melhor, sua natureza; marca a assinatura com uma incessante omissão. O livro se descreve assim como uma tumba. (DERRIDA, 1989, p. 60)

Burlar a assinatura pela operação seria mais mallarmaico, pois o que faz o autor é nada mais que destituir sua aparição por uma assinatura omitida, quer dizer, assina-se na impossibilidade de assinar. Em seu funcionamento, o *Livre* necessita, como está nos manuscritos, de um Operador. Essa seria a forma ‘desaparecida’ do autor que controla a leitura e a feitura do texto como objeto cênico. A operação consiste basicamente em ler – uma leitura branca – linha a linha das dobras do fôlio que é o livro. Nesse sentido, o texto assume, a cada nova leitura, um novo autor. Poderíamos ainda grafar: a(u)tor. É, na simulação cênica que a delimitação textual – dada pela assinatura – se constrói. O a(u)tor se marca pela “incessante omissão” na medida em que seu traço não pode estar lá. A assinatura marca essa ausência em quaisquer textos literários, mas no caso do *Livre*, que não possui essa autorização de obra acabada, isso é ainda mais presente, pois a assinatura de Mallarmé é apócrifa. O que se pode assinar como autor é uma *atoria*, um processo de atuação que simula sua própria construção textual. O operador é a marca da tumba do autor por não estar preso a sua presença e autoridade. Cada a(u)tor *atoriza* o texto pela omissão dramática – lembremos que se trata de uma leitura branca – que presentifica o corpo do ator em cena, mas o ‘ausencia’ em termos daquilo que ele poderia “dar ao público” como espetáculo. O *Livre* é uma tumba no sentido em que se burla, pela morte, a possibilidade interpretativa (aspecto remático de todo texto literário) por uma realidade sígnica (noção dicissígnica).

A omissão autoral é uma tentativa de melhor compreender todo o mecanismo de ‘purificação sígnica’ na medida em que pelo desaparecimento o texto se marca como destituído de toda referência. O papel do Operador nada mais é que possibilitar, em uma sessão, a seção do signo com a realidade. A tumba inscreve o nome do morto, suas datas e seu epitáfio; o Livro – e todo meta-signo – é justamente aquele em que o nome é uma marca de apagamento, as datas são toda uma vida de execução textual e o epitáfio os significantes que possuem uma indecibilidade que não se deixam penetrar.

Assim, a marca mallarmaica não seria outra que se manter teatralmente na cena da escritura. Essa cena é, sem dúvidas, um jogo incessante de significantes que ensaiam apagar-se aniquilando a metáfora tradicionalmente concebida. Aquela noção de ‘transporte’, trazida por Aristóteles ou mesmo a simplicidade jakobsoniana da similaridade, deve ser compreendida não na relação da coisa e do nome, mas no aniquilamento da coisa pelo nome. A metáfora mallarmaica é uma outra visão da similaridade e do transporte, uma vez que mantém a cena sempre em um ensaio. Metaforicamente, o Operador é estabelecido como um leitor dramático que por sua leitura não-dramatizada corrompe o sentido do texto. Está-se em cena, mas a cena é

amplamente corrompida pelo aniquilamento do palco – da coisa cênica – pelo texto que exige – nome – a materialidade do livro à frente do leitor-espectador.

A sintaxe mallarmaica é também, referenciada por Derrida, como um jogo de dubiedades irresolutas que mantém sempre em suspenso a semântica textual. Basicamente, teríamos uma estrutura aporética na medida em que o aniquilamento (da assinatura) se realiza justamente naquilo que o texto diz ser coisa e é nome; naquilo que é autoral e é do ator. Os termos dessa sintaxe dizem que as estruturas não podem ser resolvidas pelo sentido único das palavras em determinado contexto, mas antes como uma impossível decisão entre o que está inscrito na folha como presença – no lexema e suas designações – e aquilo que está na voz do Operador como ausência de dramaticidade. O que é proposto por esse texto é séria e sintaticamente a destruição do sentido de uma palavra pela posição tópica que a mesma se propõe. Derrida fala, nesse sentido, de uma imantação semântica do *blanc*, ou seja, seria uma sintaxe que depende da posição não que a palavra ocupa na frase, mas aquela que ocupa no “branco”. Desse ponto de vista, como resolver as hierarquias sígnicas a não ser referenciando-se como instrumento de significação? Talvez a resposta mallarmaica seja aquela da aporia, da irresolução. É no aniquilamento sintagmático que os termos podem perder seu caráter de pura presença e lançarem-se em um apagamento de similaridades pela simples ação da disseminação.²²⁷

Assim, o texto se torna um instrumento em que não ocorre outra coisa que destituir a comunicabilidade por uma indecisão sintática e semântica naquilo que diz respeito justamente a seu procedimento de alteração da língua. Sobra apenas a palavra como desaparecimento de si mesma, não podendo haver projeção dela na realidade ou mesmo na outra coisa em outro lugar que não o texto. A noção mallarmaica de texto é aquela em que o significante – o além-signo – é apresentado “entre aspas” (Derrida, 1989, p. 66), pois é nada mais que uma advertência que diz: “Leitor, tens ante tua vista isto, uma escrita” (Derrida, 1989, p. 66). Nesse sentido, o texto é uma perda da presença de si mesmo, por um tecido de relações que o forma e que é constituído pela transfiguração dos elementos – pela noção disseminada desses elementos todos. Para Derrida, então, o texto mallarmaico é fonte de indecisão sintática e semântica na medida em que não permite ao leitor compreender outra coisa que o próprio texto em si mesmo referenciado.

b. LEITURA REPRESENTACIONAL DO TEXTO MALLARMAICO: DESAFIO À CEGUEIRA CRÍTICA

²²⁷ Esse aspecto será amplamente desenvolvido mais a frente no § quando trabalharmos os fragmentos de figura que compõem do texto mallarmaico como um meta-signo do retorno negativo.

Em outro aspecto, a poesia mallarmaica pode ser compreendida a partir de seu pluralismo e representabilidade simbólica.²²⁸ Nesse sentido, o texto de Paul de Man, “Lyric and Modernity”,²²⁹ tem muito a nos fornecer como discussão acerca de certo estado da compreensão da obra de Mallarmé. O crítico, em sua revisão da teoria literária contemporânea, ataca o já clássico texto de Hugo Friedrich, *A estrutura da lírica moderna*, justamente expondo os principais problemas de sua tese como um arranjo mal encontrado de crítica filológica e historicista que não se preocupa com a interpretação dos símbolos apresentados pelos textos da chamada lírica “moderna”. Dentre as principais análises de Paul de Man está a exposição cautelosa do conteúdo do texto de Friedrich referente à poesia de Mallarmé que podem ser sistematizados como: a valorização da obscuridade, entendida como perda da referencialidade da poesia que tem um paralelo na perda de um sentido do eu; a despersonalização (do poeta) e a despreocupação com o leitor. De Man ainda explicita seu ponto de vista pela falta de argumentação textual na obra de Friedrich – que segundo o crítico se dá por uma postura “pseudo-histórica” (p. 172) – que não explica a “*loss of representation*” (1986, p. 172) apresentada por ele. O que temos que entender aqui é justamente o que podemos compreender como perda da representação. Talvez a idéia de Paul de Man em desconstruir o pensamento dos seguidores de Friedrich seja de tentar compreender Mallarmé. Seu caminho é exatamente aquele da manutenção de certa representabilidade na leitura como uma tentativa de manter o texto mallarmaico como ambivalência simbólica e não como destruição signica. Vejamos o que diz a crítica de De Man acerca do verso “*le noir roc courroucé que la bise le roule*”:

Regardless of the final importance or value of Mallarmé’s poetry as *statement*, the semantic plurality has to be taken into account at all stages, even and especially if the ultimate “message” is held to be mere play of meanings that cancel each other out. But the polysemic process can only be perceived by a reader willing to remain with a natural logic of representation – the wind driving a cloud, Verlaine suffering physically from the cold – for a longer span of time than is allowed for by Stierle, who wants us to give up any representational reference from the start, without trying out some of possibilities of a representational reading. (DE MAN, 1986, p. 179, *grifo do autor*)²³⁰

A compreensibilidade do fragmento acima deve estar contida na possibilidade, em uma idéia de preservação da polissemia como fonte de todo texto literário. Ao tentar entender Mallarmé de um ponto de vista representativo, Paul de Man nos conduz a uma interpretação que

²²⁸ O que possivelmente representaria um enorme problema para a teoria do meta-signo. Mas nosso objetivo aqui não é fugir às intempéries, pelo contrário, quer-se compreender aquilo que não se dá, em um primeiro momento, à compreensão. A posição de Paul de Man poderá parecer em um primeiro momento como contrária à postulação meta-signica, mas não o é, e ainda a reforça dando-lhe outros aspectos e movimentos. A análise que seguirá à frente tem por intenção comprovar esse sentido.

²²⁹ Cf. Paul de Man, *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. 2. ed. Minneapolis: Minnesota University Press, 1986, pp. 166-186.

²³⁰ “Independentemente da importância ou do valor final da poesia de Mallarmé como *declaração*, a pluralidade semântica deve ser considerada em todas as cenas, mesmo e especialmente se a última “mensagem” é tomada como mero jogo de significados que se cancelam. Mas o processo polissêmico somente pode ser observado por um leitor que queira permanecer com uma lógica natural da representação – o vento conduzindo uma nuvem, Verlaine sofrendo fisicamente com o frio – por um longo período de tempo então é levado em conta por Stierle, que quer que desistamos de qualquer referência representacional de início, sem experimentar possibilidades de uma leitura representacional.” (tradução minha)

mantém a ambivalência e as ambigüidades do texto, mas ao mesmo tempo nos retira a possibilidade de não-compreendê-lo. A análise que segue, feita pelo crítico, é um brilhante movimento pela busca sêmica e, com isso, consegue manter o horizonte semântico em vista e em mira. Mas, em termos meta-sígnicos, e como afirmamos anteriormente, o texto pode perder sua representabilidade e apagar-se na auto-referência. Se o desejo de Paul de Man é manter essa leitura, suas palavras o traem justamente naquilo que é proposto como metáfora etimológica para interpretar o “*Nubiles plis*” mallarmaico como referência ao casamento sígnico e à materialidade do signo. Obviamente as críticas de Paul de Man são muitíssimo importantes ao método – antiquado, diríamos – de Hugo Friedrich ou mesmo de Karlheinz Stierle, pois os mesmos pretendem apagar a representabilidade apenas por um aspecto histórico. Quando propomos o meta-signo como esse apagamento não se está considerando um aspecto exterior ao texto, e sua textualidade, mas antes a um processo que é o mesmo de Paul de Man, ou seja, na análise intrínseca de uma linguagem ver que os temas são disseminações auto-referentes de obras (tardias) do próprio poeta.

A “leitura representativa” proposta por de Man é justamente aquela que aqui se propõe como meta-sígnica – e por isso não representativa. Como isso se sustenta, e em que níveis seria possível essa compreensão? De Man propõe uma leitura que se estabeleça como uma imagem compreensível da ambivalência que é o texto literário. O meta-signo propõe que essa ambivalência não se dá no aspecto meramente semântico dos termos poéticos, ou seja, há sempre um problema de posição e disseminação que se estabelece na diferença das letras dispostas nas obras, em termos sintagmáticos. O objetivo de Paul de Man não é construir uma teoria sobre Mallarmé ou sobre textos-limite, mas compreender como a teoria literária não compreende os textos literários. Ao tentar entender a lógica de Friedrich, o crítico não intenta interpretar Mallarmé naquilo que ele deixa de lado a realidade, mas exatamente naquilo em que o mesmo constrói pontes “trópicas” entre suas obras. O que de Man chama de leitura representativa é uma manutenção da ambigüidade textual como uma atitude de metalinguagem retórica.

Para o meta-signo essa é uma postura não representativa – ao menos como a representação é compreendida em seu uso habitual – mas antes uma alteração da representação sempre por uma meta-representação.²³¹ Ao assumir esse intento desconstrutor, Paul de Man aproxima-se de uma linguagem que não tende à totalização metafórica, mas antes pretende compreender algo na linguagem que não se dá, por suas articulações e fragmentos, à representabilidade fora de um universo que seja ele mesmo retórico. A busca simbolizante de Paul de Man visa uma manutenção do discurso crítico, mas fazendo-lhe severas ressalvas. O que

²³¹ Esse aspecto da crítica de Paul de Man foi muito bem percebido por Jonathan Culler em sua obra *On deconstruction: theory and criticism after Structuralism*. New York: Cornell, 1992.

se pretende com o meta-signo é justamente abolir esse discurso totalizante em prol de uma crítica que, pelo uso da linguagem das obras, possa melhor referenciar os problemas de quaisquer simbolismos. A pluralidade sêmica é mantida em todos os casos em que se tratar de “literatura”, mas em se tratando da escritura como um retorno (um *nóstos*) significativa, essa pluralidade não pode ser desenvolvida em termos de uma semântica, mas em termos de uma profusão disseminada.

A análise dos *Tombeaux* mallarmaicos, feita por de Man (p. 181), é nitidamente um processo de reconhecimento meta-sígnico, uma vez que todos os símbolos apontados são de origem retórica. A permanência mimética – “*the poem uses a representational poetics that remains fundamentally mimetic throughout*” (1986, p. 182) – é uma representação (no sentido da *mimesis* aristotélica) de elementos que nunca escapam à linguagem e, assim, mantêm-se em um horizonte auto-referente. Poderíamos nos perguntar: o que representam os *Tombeaux* mallarmaicos para de Man? A resposta do crítico é justamente aquela que comprova a manutenção da representabilidade, mas uma representabilidade que interpreta a literatura por ela mesma, nunca uma representabilidade que escape ao sistema literário. Isso dentro dessa proposta é uma forma de burlar a representação e, então, construir um sentido exatamente naquele ponto em que não há uma semia.

Se Paul de Man almeja desconstruir o pensamento de Stierle por considerá-lo fundamentalmente figurativo ou alegórico e essencialmente histórico, a proposta do meta-signo não invalida sua representabilidade, uma vez que o mesmo é capaz de reconhecer que os pontos de obscuridade representativa podem ser fruto de uma ambivalência. Não há texto-limite que não se mantenha na ambivalência bem como não há existência de qualquer texto que se mantenha sem uma gramática que opere antes de seus princípios. Assim, se os tropos retóricos são uma possibilidade de compreender um Mallarmé inter-poético, seu aspecto meta-sígnico poderá ser reconhecido justamente em termos de uma representação entre textos, entre significantes. A retórica textual de Paul de Man conduz a uma representação que põe em cena os problemas da referência, mas não resolve as disseminações. Pode ser que Friedrich esteja errado em tentar obscurecer Mallarmé e toda uma geração de poetas, mas sem dúvida os dois teóricos mantêm-se presos a um aspecto meramente semântico que os prejudicam de forma sistêmica. Talvez pudéssemos nos aproximar da idéia de Shoshana Felman²³² em fazer com que o texto – ou a desconstrução – se dê de forma a assumir o papel dramático do leitor no texto. A função interpretante é fundamental na inter-relação sígnica que faz com que os mesmos sejam sistematicamente delimitados – em um dos sentidos etimológicos de ‘assinar’ – como produto

²³² Cf. Shoshana Felman, “Turning the Screw of Interpretation”. In: FELMAN, Shoshana (ed.) *Literature and Psychoanalysis: The question of reading: otherwise*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982, pp. 94-207.

não da representabilidade, mas de uma transferência de leitura. Esse processo pode ser compreendido como uma repetição, por deslocamento, da estrutura textual que se procura interpretar. O processo transferencial é meta-sígnico por desencadear uma série interpretativa que não precisa ater-se ao texto puro (ou a essa noção de pureza textual), mas àquilo que o interpretante fez do padrão de um texto. É no retorno – retórico, para de Man – que a representação pode ganhar sentidos, mas esse retorno se dá sempre por elementos disseminados que, em última análise, não têm processo sêmico definido.

Outro crítico que ensaia reinterpretar a poesia moderna à luz de uma possível compreensão da verdade do mundo é Michael Hamburger em seu *The Truth of poetry*.²³³ No segundo capítulo dessa obra, o teórico alemão estabelece críticas muito próximas àquelas de Paul de Man à leitura de Mallarmé. Basicamente sua tese diz respeito a não separação do contexto e das coisas ditas. Haveria para ele uma interligação entre “coisa dita” e “modo de dizê-la” que se proporia pela sintaxe poética. Assim, a poesia teria – por tradição órfica – a capacidade de “encarnar a verdade” (2007, p. 39) por uma sintaxe que é pós-lógica, ou em termos valéryanos, analógica. Em certo aspecto, a sintaxe mallarmaica – que, como propõe Donald Davie citado por Hamburger, recorreria apenas a si mesma – está perto da lógica da própria consciência.

A crítica de Hamburger recai, com em de Man, sobre a figura de Hugo Friedrich. Apontando como problema central o desenvolvimento da poesia baudelairiana apenas no sentido da poesia em língua românica, o crítico desenvolve sua tese refutando os argumentos de “destruição da realidade” e de não haver mais “eu empírico para Friedrich”. Para ele, o homem não pode ser excluído da poesia escrita, pois ela sempre é um modo de olhar para as coisas. Sem dúvida, o argumento de Hamburger é fundamentado em uma crença na representabilidade que impõe a verdade como aquilo que possa ser absolvido pela consciência de verdade das coisas, ou seja, a proposta é a de considerar a linguagem ainda uma convenção (cf. 2007, p. 53) e entender o objetivo da poesia como dizer a verdade sobre o mundo (cf. 2007, p. 55). A perspectiva mantém-se, portanto, no nível da busca simbólica e não naquilo que não se espera ler – para dizer de um modo barthesiano/laciano. Para Hamburger o que pode ser excluído da poesia é a individualidade e não a consciência humana. Ora, essa compreensão da poesia é demasiadamente contextualista e não permite encarar o texto como uma exploração – que aliás é uma das propostas do crítico – mas impõe uma leitura sempre presa à filosofia que pode afirmar que a verdade está na poesia.

Se a luta desse crítico é a impossibilidade da não-representabilidade, devemos conduzir seu argumento justamente naquele ponto em que o escapa. Veja-se, por exemplo, quando afirma

²³³ Cf. a tradução brasileira: Michael Hamburger, *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

o problema de os poetas dizerem a verdade por um paradoxo. A questão poética não está envolvida com a verdade²³⁴ das coisas, mas com o problema que existe na nomeação das mesmas. O que se nomeia poeticamente não se está filosofando, como parece desejar Hamburger, mas simplesmente propondo a linguagem como uma aporia. Em sua análise sobre Mallarmé:

Mallarmé, Valéry, Stevens e Jorge Guillén são alguns dos poetas que tentaram pensar em termos puramente poéticos, em grande parte como um matemático pensa em termos puramente matemáticos – isto é, sem referência direta a assuntos que podem muito bem ter sido deles quando estavam fazendo outras coisas. Como Mallarmé escreveu em 1867, ele criou sua obra “apenas por *eliminação*”. Essa eliminação, também em vigor na obra dos poetas posteriores, com certeza é aparentada tanto às abstrações da matemática como também à tendência às formas abstratas nas artes visuais que começou com os pós-impressionistas; mas, visto que as palavras têm sentidos independentes das funções especiais que a poesia lhes concede, essas analogias jamais deveriam ser tomadas muito literalmente. (HAMBURGER, 2007, p. 57, *grifo do autor*)

Aqui vemos claramente o problema de sua leitura: o medo de uma linguagem que só possa ser compreendida como uma transmissão. A necessária contextualização – ou mesmo o dever de “estado”, como aparecerá mais à frente em sua leitura – se dá por uma tentativa de aproximar indissolivelmente poesia e filosofia e, não por seu caráter estético, mas por aquilo que a poesia pode dizer do humano. Se ao ler Mallarmé, Hamburger não aceita – literalmente – a eliminação como construção de uma realidade que somente pode ser compreendida em sua matematização, o texto não se dá a ler. O argumento pode girar em torno das afirmações esporádicas dos poetas que ensaiam delimitar suas experiências textuais em termos de uma noção puramente estéticas, mas, nesse sentido, perdemos aquilo que o texto poético tem de mais importante: sua leitura. Se a poesia de Mallarmé é uma matematização – o que devemos ler literalmente, em letra – o é porque assim se dá presa à analogização da linguagem com seus referentes internos e não no sentido puramente contextual e convencional que uma linguagem pode estabelecer. A lógica da poesia, ou melhor, a lógica do texto poético pode ser a mesma da inconsciência e não da apreensão de um mundo pelos olhos de uma realidade imposta pela linguagem – talvez de forma fascista, com diz Barthes em sua *Leçon* – que é mero engodo imaginário. Em outras palavras, Hamburger lê literalmente aquilo que quer ler, mas não lê literalmente a letra que só pode se dar na transmissão matemática, ou seja, no código em si mesmo.

²³⁴ Como também almejou certa crítica heideggeriana em compreender o universo poético como aquele guardião da verdade. A proposta de Heidegger é antes uma compreensão da “palavra pela palavra na palavra”, se quisermos, de certa forma, parafraseá-lo. Nesse sentido, não poderíamos conduzir a interpretação para um fora da linguagem, mas antes precisaríamos nos ater à linguagem como auto-referência e sugerir que, em sua essencialidade, não haveria fundamento que não esteja em seu próprio funcionamento. A linguagem heideggeriana que prenda a verdade à poesia não a tem como um discurso filosófico no fora, antes compreende que somente pela linguagem poética é que nos aproximamos de um estado de linguagem em que os termos não poderiam ser substituídos – por serem já enigmas – sem prejuízo para o entendimento do mundo do ser. Para uma exploração mais acurada desse aspecto: Martin Heidegger, *A caminho da linguagem*. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Universidade São Francisco, 2003.

Mallarmé, em mais um de seus rascunhos de projetos intermináveis, *Notes sur le langage*,²³⁵ propõe que o estudo da linguagem pode ater-se ao estudo do Homem, mas sempre de um ponto de vista da letra e da ficcionalização de sua própria realidade. A demonstração mallarmaica de uma linguagem não deve nunca se prender a um contexto que não seja uma ficção da própria vontade.

Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration.

Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction: il suivra la méthode du Langage. (la déterminer) Le langage se réfléchissant.

Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté. (MALLARMÉ, 1998, p. 504)²³⁶

Assim, ao discutir o problema da linguagem como método – referência clara a Descartes – Mallarmé coloca o problema da linguagem como um problema humano da vontade e não da verdade. O que se pode construir em termos desse método (fictício) é uma demonstração que é a própria matematização poética. Entendendo poesia por ficção, vemos o jogo da escritura como uma tentativa – nesse esboço mallarmaico de uma lingüística incipiente – de conduzir a linguagem como uma reflexão (em si mesma) que pode sim conter uma verdade, mas nunca a verdade ou uma afirmação SOBRE a verdade. A verdade poética é a ficção de um método que se constrói como linguagem reflexiva, ou seja, há uma verdade lingüística que se pode compreender pela ficção que é estabelecida como jogo de seus instrumentos.

Desse modo, Michael Hamburger ao ensaiar uma problematização funcional da poesia perde a relação – sobretudo mallarmaica – de verdade lingüística. Ao desprezar o jogo reflexivo que é possibilitado pela linguagem, não adianta concluir seu capítulo homônimo à obra pela ilusória: “A verdade da poesia, (...), deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões” (Hamburger, 2007, 61). Todos esses aspectos são sintagmáticos – é nítida, em toda leitura de Mallarmé, a configuração imprescindível na discussão sobre esse eixo da linguagem – e, mesmo assim, os mesmos permanecem, em sua crítica, olvidados. O que se quer recalcar? Se há uma crítica a ser realizada à obra de Friedrich – aliás, crítica que só podemos concordar, pela discordância absoluta de método – que a mesma seja realizada por meio de uma análise, como pede o texto. Apenas pela análise o problema da representabilidade é realmente posto à prova. A ficção que propõe nosso poeta, não é uma simples afirmação poética – nem sequer constitui-se como texto acabado – mas antes é uma tentativa (íntima?) de compreender o procedimento econômico de sua poesia. A

²³⁵ Cf. Stéphane Mallarmé, “Notes sur le langage”. In: *Oeuvres Complètes I*. Texte établi et annoté par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard/Pléiade, 1998, pp. 501-512.

²³⁶ “Todo método é uma ficção, e aprazível à demonstração. A linguagem, ela, surgiu como instrumento da ficção: seguirá o método da Linguagem. (a determinar) A linguagem se refletindo. Enfim a ficção . ela, parece ser o processo do espírito humano – é ela que coloca em jogo todo método, e o homem é reduzido à vontade.” (tradução minha)

reflexão da linguagem é uma “verdade poética” que conduz o homem a sua vontade e o reduz à mesma.

C. DAS SEREIAS À MATERIALIDADE ESCRITIVA

A obra crítica de Jacques Rancière também se dedicou à análise do texto mallarmaico, ao menos em dois momentos fundamentais: no livro, *Mallarmé: la politique de la sirène*²³⁷ e no artigo que abre a coletânea *Políticas da escrita*, “A literatura impensável”²³⁸. Nesse último, a tentativa interpretativa de Rancière se baseia basicamente nos “mitos mallarmaicos” para confirmar sua tese de disjunção da escrita que “metaforiza a ordem do discurso e a ordem dos corpos em comunidade” (1995, p. 41). Para ele, Mallarmé não nos impõe o silencioso mundo da escrita, mas antes retoma a idéia figurativa de motivos musicais típicos de uma poesia *à la* Platão (!). Quanto mais Rancière tenta aproximar o poeta daquilo que ele chama de “dramaturgia da escrita”, mais nos podemos aproximar do conceito de escritura como aquele do retorno sobre si mesma e da compreensão de seu universo como propriamente diferente daquele da linguagem oral.

A hipótese de Rancière é, em certo sentido, uma tentativa de compreender a obra poética de Mallarmé por mitos de: (1) musicalidade e de palavras, na disposição de motivos iguais da mobilidade; (2) coreografia, de uma escrita corpórea que escreve sem aparelhos de escrita, que estaria além da própria materialidade; (3) filologia, em que a linguagem se exprime como sustentação explicativa; e, por fim, (4) caligrafia, em que a página e o livro carregam de significação o texto. Basicamente estão dispostos nesses mitos os problemas de uma linguagem que se quer pura, mantida na indiferença. O pensador intenta nos conduzir à interpretação da obra de Mallarmé como uma “mímica da forma da constelação e do movimento do barco” (1995, p. 45), ou seja, na junção entre ritmo (diagramático) e disposição (gráfica). Essa análise exterioriza as experiências literárias como algo que está fora de si, em um processo que visa aproximar o fora e o dentro no discurso literário, mas também ao mesmo tempo a mantém no horizonte retórico, como propõe o texto de Paul de Man.²³⁹ Em certo aspecto, reivindicar uma leitura nova da obra de Mallarmé como mera oposição às propostas anteriores – e aqui não pretendemos valorizar a leitura de Hugo Friedrich, mas antes as leituras de Barthes e do grupo *Tel Quel*, que

²³⁷ Cf. Jacques Rancière, *Mallarmé: la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.

²³⁸ Cf. Jacques Rancière, “A literatura impensável”. In: *Políticas da escrita*. São Paulo: 34, 1995, pp. 25-45.

²³⁹ Se de Man critica a tradição de teóricos que seguem Friedrich justamente por uma certa “cegueira” desses, o mesmo fato parece se dar com esses críticos (Hamburger e Rancière) que mantêm-se na esteira de uma interpretação metalingüística-retórica. O que existe aí? Quais são as relações possibilitadas pela poesia mallarmaica fora da metalingüagem?

apresentam leituras indispensáveis sobre o estado da linguagem na poesia moderna – nos parece, no mínimo, uma atitude de falsificação ou ainda de exigência autoritária de renovação.

Vejamos, por exemplo, uma das propostas de Rancière em sua obra dedicada ao poeta francês:

Nous pourrons donc, si nous y tenons, discerner dans la fable du navire et de la sirène plusieurs sens – les sens du “mystère”, comme autant d’éclats du grand soleil pulvérisé. Premier sens: le poème, en général, est un processus de disparition et de sublimation. Il transforme toute réalité “solide et prépondérante” (...) en un simulacre inconsistant et glorieux (...). Deuxième sens: le poème nouveau remplace les histoires et les drames d’antan (...) par un jeu d’aspects évanouissants. Troisième sens: le navire du poème doit frayer son chemin dans la nuée hostile d’un monde où le poète n’a pas de place. (RANCIÈRE, 1996, p. 51)²⁴⁰

Não há, aqui, reflexões próximas daquelas propostas de “antanho”? Vê-se nitidamente que o texto de Mallarmé exige uma interpretação auto-referente. Em todos os três sentidos apresentados por Rancière estão a leitura do poema e de sua relação significativa, ou seja, há, nessa proposta, uma tentativa interpretativa que está intimamente ligada à busca desesperada por um sentido das coisas, por uma representabilidade possível. Se o poema deve ser compreendido como um “processo de desaparecimento e sublimação” logo não haveria porque não compreender o processo de simulação a partir de sua exploração da linguagem. Quando Rancière propõe essa leitura ele não está fazendo nada mais que ler a auto-referência da poesia meta-sígnica por uma via indireta, por um escape das diferenças disseminadas na linguagem. Os “aspectos *évanouissants*” (desmaios e desaparecimentos totais) podem, certamente, ser relacionados à problemática da assemia. Se Rancière aponta as pistas da leitura contemporânea da obra mallarmaica, este trabalho tem por intenção primeira – ou última? – discutir como essas pistas são possibilitadas em termos de linguagem. E, para isso, devemos corrigir as propostas que não se atêm à linguagem ao afirmar que todo poema deve permanecer em um universo de representação ou ainda que o poema deva propor um sentido interpretável, como se não pudesse aproximar-se de *das Ding* freudiano.

Como se pode ler na interpretação acima transcrita, Rancière concorda que o poema de Mallarmé está em uma atitude negativa frente à representação lingüística da poesia. Sua atitude visa compreender a escritura como uma possibilidade de manter a materialidade sígnica no horizonte interpretativo:

Le problème de Mallarmé est lié au fait que le blanc de la page n’est pas seulement le support matériel du poème ou l’allégorie de son obligation. Il appartient au mouvement et à la texture même du poème. La surface d’écriture est le lieu d’un avoir-lieu. Le blanc qui achève le poème est

²⁴⁰ “Nós podemos então, se nos colocar aí, discernir na fábula da embarcação e da sereia vários sentidos – os sentidos do “mistério”, como tantos clarões do grande sol pulverizado. Primeiro sentido: o poema, em geral, é um processo de desaparecimento e de sublimação. Ele transforma toda realidade “sólida e preponderante” (...) em simulacro inconsistente e glorioso (...). Segundo sentido: o poema novo substitui as histórias e os dramas de antanho (...) por um jogo de aspectos esmorecidos. Terceiro sentido: a embarcação do poema deve franquear seu caminho na nuvem hostil de um mundo onde o poeta não tem lugar.” (tradução minha)

le retour au silence d'où il est sorti, mais ce n'est plus le même blanc ni le même silence. C'est un silence déterminé où le hasard de la feuille quelconque a été vaincu. (RANCIÈRE, 1996, p. 79)²⁴¹

A tarefa do poeta é substituída por um dever do livro como objeto escritural. O movimento textual é aquele do escurecimento do branco pela disposição gráfica das letras impressas. Esse movimento nada mais é que o processo de escritura enquanto leitura do texto que preenche os vazios e as lacunas (desaparecidas) com um “*noir sur blanc*”. O problema da escritura é proposto por sua superfície que é “o lugar de um ter-lugar”. Esse processo pode ser compreendido, obviamente, como um adiamento do espaço que se manifesta pelas diferenças dentro da própria escritura. Se há um branco que permanece como um lugar, o mesmo não pode ser compreendido fora do “ter-lugar” a ser completado. O caso é que, em Mallarmé, a completude se faz sempre cada vez mais com o branco insistente da página – pensemos aqui em *UN COUP DE DÉS* – que se faz pelo silêncio. O texto mallarmaico assim teria uma relação com esse silêncio, que pode ser compreendido como espaço assêmico das potencialidades retóricas. Poderíamos completar o silêncio com diversos sons ou mesmo ruídos da fala comunicativa, mas o que se movimenta na escritura não é a sonoridade – como uma sinfonia na proposta do poeta – mas justamente no momento em que esse silêncio pode conter – ou vencer – o acaso (caso nítido de *Igitur*).

O ter-lugar da escritura remete-nos ao silêncio do retorno sígnico sobre si mesmo e, assim, nos coloca em um ponto outro da interpretação. O lugar é rasurado e é isso já o meta-signo, pois na rasura (na *litura*) o texto se faz profusão de significantes que não necessariamente servem à representação, mas antes uma auto-representação que busque explicitação em seus próprios silêncios rítmicos. O espaço desse silêncio pode ser melhor definido em termos de uma suspensão semântica ou ainda de um deslocamento disseminado de elementos. Se a superfície da escritura mallarmaica é essa do ter-lugar, logo precisamos conduzir-nos dentro do “acabamento” (*achève*) produzido pela brancura da página. Realmente a tarefa do poeta é aquela de obscurecer – distanciando assim a noção de automatismo perceptivo –, mas a proposta da escritura só obscurece pondo-se em tinta (preta) sobre a página. O texto pode ser algo claro – alvo como o branco – mas as possibilidades relacionais de seus elementos só podem ser completadas em termos de uma resposta dupla: àquilo que não pode assumir como sentido; e àquilo que se pode observar como jogo de diferenças nas letras.

²⁴¹ “O problema de Mallarmé está ligado ao fato de que o branco da página não é somente o suporte material do poema ou a alegoria de sua obrigação. Ele pertence ao movimento e à própria textura do poema. A superfície da escritura é o lugar de um ter-lugar. O branco que conclui o poema é o retorno ao silêncio de onde ele saiu, mas não é mais o mesmo branco nem o mesmo silêncio. É um silêncio determinado onde o acaso da folha qualquer venceu.” (tradução minha)

d. *PLUSIEURS SONNETS* PARA NULIFICAÇÃO META-REPRESENTATIVA

Sendo assim, a problemática da poesia mallarmaica deve ser definida como uma busca incessante pela escritura e nessa busca o retorno como reflexão só pode ser possibilitado se houver, em certo aspecto, uma quebra da representabilidade do signo com sua realidade extra-textual. A compreensão dessa poesia só se faz como um sistema de disseminações figurativas que se produzem na assemia. O caminho dessa discussão deveria então perpassar as relações vérsicas do Mallarmé de *Plusieurs Sonnets* até os problemas da inter-relação entre verso e prosa, literatura e crítica (ou ainda literatura e divagação) produzidas pelo último momento poético de sua obra. Se tomarmos os quatro sonetos que compõem a parte denominada “*Plusieurs Sonnets*”²⁴² como exemplos iniciais dessa análise meta-sígnica teríamos algo como uma introdução radical aos problemas fundamentais da poética mallarmaica no que diz respeito sobretudo às figuras auto-referentes dos mesmos.²⁴³

Diz o primeiro dos sonetos:

Quand l'Ombre menaçait de la fatale loi,
Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres,
Affligé de périr sous les plafonds funèbres
Il a ployé son aile indubitable en moi.

Luxe, ô salle d'ébène où, pour séduire un roi
Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres,
Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres
Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi

Oui, je sais qu'au lointain de cette nuit, la Terre
Jette d'un grand éclat l'insolite mystère
Sous les siècles hideux qui l'obscurcissent moins.

L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie
Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins
Que c'est d'un astre en fête allumé le génie. (MALLARMÉ, 1998, p. 36)²⁴⁴

O soneto prepara o hermetismo mallarmaico justamente na medida em que estabelece como espaço do poema aquele mesmo que é conferido à sombra. A “ameaça” realizada à lei fatal pode converter o texto rumo a uma interpretação em que a morte seja seu tema e estrutura. O

²⁴² Esses poemas não possuem títulos, mas vêm sempre referidos por seus versos iniciais que seguem em ordem: “Quand l’Ombre menaçait de la fatale loi”; “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”; “Victorieusement fui le suicide beau” e “Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx”. Todos com um elevado teor hermético e compostos em uma formalização extrema do alexandrino francês.

²⁴³ Os três últimos sonetos dessa parte de *Poésies* foram traduzidos em português por Augusto de Campos, em *Mallarmé* e em *Poesia da recusa*, e por José Lino Grünwald, em *Poemas*. O primeiro dos *Plusieurs sonnets* não possui tradução para o português que tenhamos conhecimento.

²⁴⁴ “Quando a sombra ameaçou com a lei fatal / Tal velho Sonho, desejo e mal de minhas vértebras / Aflito por perecer sob tetos fúnebres / Ele dobrou sua asa indubitável em mim. // Luxo, ó sala de ébano onde, para seduzir um rei / Se contorcem em sua morte guirlandas célebres, / Não sois que apenas orgulho mentido pelas trevas / Aos olhos do solitário ofuscado por sua fê. // Sim, eu sei que no longínquo desta noite, a Terra / Derrama de um grande brilho o insólito mistério, / Sob os séculos hediondos que o obscurecem menos. // O espaço a si igual, que aumente ou que se negue / Rola neste tédio fogos vis por testemunho / De que de um astro acesso em festa o gênio.” (tradução minha)

tempo do primeiro verso é demasiadamente explícito para poder ser desprezado em termos de uma análise. O “quando” adverbial e o verbo conjugado no *passé simple* destinam-se a um período marcadamente pretérito. Nesse sentido, a inevitabilidade da ameaça já está realizada e não pode retroceder em termos de uma hipótese. A sombra é imediatamente analogizada ao Sonho. Se o primeiro verso delimita o tempo da transitoriedade do poema, o segundo aparece como metáfora do próprio poema como sonho entendido enquanto lugar do “desejo e doença das vértebras”. Aqui funciona a desarticulação sintática típica do texto mallarmaico, não se pode saber quem é referenciado por esse apostrofo do desejo e da doença. A lei fatal ou o sonho (que é como sombra ameaçando a lei fatal) são suas delimitações? A disseminação permanece irresoluta. O que se pode ver – em cena de escritura – é um corpo sob um caixão (*plafonds funèbres*). O poema, pela rima, mantém a analogia invertida entre as “vértebras” e os “fúnebres” como que delimitando o espaço entre as costas do morto e a tampa do caixão. O poema está enterrado vivo e teme perecer? É então que somos obrigados a reler a estrofe, pois surge um sujeito explícito no quarto verso. Quem (se) dobra a asa sobre o eu do poema? Estamos lendo o poema ao contrário? Se pudermos nos ater na sombra dessa asa dobrada, conseguiremos observar uma razão sígnica na compreensão desse enterro vivo. O poema é a figura geométrica inquestionável da asa na obliquidade do sujeito. É, novamente, o Dicionário Littré que nos proporciona essa leitura, pois coloca o lexema “*indubitable*” ao lado da geometria (ou ainda das verdades geométricas). O desejo – onírico – de “dobrar essa asa” nada mais é, do ponto de vista meta-sígnico, do que perceber quais são as fendas dos significantes (disseminados) que propõem a sombra (do sentido) que ameaça a transitoriedade (dos paradigmas) em um sujeito que se vê soterrado entre a Sombra e o Sonho do não-reconhecimento de si como sujeito, mas como um espaçamento circunstancial oblíquo (*en moi*). Toda tentativa mallarmaica, nessa estrofe, é a de não-preencher a posição de sujeito com um elemento realmente subjetivo, mas antes manter sempre distante o eu poético para o mesmo se constituir como objeto das dobras de significação (geométricas, digamos assim). As vértebras fúnebres podem, com isso, ser referenciadas como partes de um todo – ou seja, por operação metonímica – metafórico em que a imagem onírica só possa ser vista como sombra sepulcral e, por isso, poética.

A segunda estrofe apresenta-se como que construído a partir da intertextualidade. Aqui, vemos uma figura próxima à Sherazade, que torce as palavras poéticas para escapar da morte. A “sala de ébano” nitidamente nos conduz a um gosto oriental, mas também àquele ambiente previamente descrito na estrofe anterior: o caixão de sombras oníricas. Se em um primeiro momento foi necessário o desejo, aqui se faz presente a sedução poética. A palavra “*guirlandes*” pode assumir do mero adorno florido, da dama posta como sedutora desse rei, como também uma

possível antologia de poemas célebres. As mentiras contadas por essa Sherazade podem ser explicitadas por um deslizamento da morte (*mort*) à palavra (*mot*). Ela deve torcer – na perspectiva de J.-P. Richard, em *L'univers imaginaire de Mallarmé*, “figura privilegiada da morte das ilusões” (p. 217) – as palavras para que a morte seja também uma sedução. Aqui temos mais uma inversão drástica do poema: quem é o sujeito? Poderíamos, por metonímia, referenciar as *guirlandes célèbres* que se “torcem em sua morte para seduzir um rei”. Assim, o poema seria a própria sala de ébano – a noite densa – que ofusca os olhos cegos da fé. Se a palavra é a morte deslizando-se os olhos podem cegar-se em plena noite, sobretudo, pela mentira que se planeja em trevas. O texto mallarmaico é conduzido assim em termos cada vez mais sombrios do sonho, que marca sua morte nessas linhas.

Os tercetos basicamente conduzem-se por uma imagética cósmica e constelar, típica da última poesia de Mallarmé. Nesses termos, poderíamos ver que o obscurecimento não se faz apenas pela sombra da terra ou dos fogos do sol, mas antes pelo recurso aporístico da linguagem: “*L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie*”. A linguagem voltando-se sobre si mesma é o próprio espaço do poema como negação e proliferação de significantes (*astres*). A frase é irresoluta pois a si mesma impõe uma lei de compreensão fechada. Em uma tradução possível: “O espaço a si par que se cresça ou se negue”. Em termos poéticos, o espaço do poema é aquele que só é paralelo a si mesmo, em termos de sua própria mensagem e código, e, nesse sentido, faz de si crescimento ou negação, mas sempre se mantém como espaço paralelo a si, negando-se ou aumentando-se. O mistério desse *éclat* espacial é a compreensão do sonho como asa do sentido disseminado. O que faz as guirlandas poéticas a não ser mentir uma forma de noite? A simulação do texto é aqui referenciada como única produção tipicamente meta-sígnica, pois desenvolve-se em termos de uma espacialização das diferenças por negação e profusão.

Vejamos o segundo soneto da coletânea:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,

Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne. (MALLARMÉ, 1998, pp. 36-37)²⁴⁵

Aos nossos olhos temos o poema sobre nada. Um texto nulificante por seu branco angustiante de sentidos. A virgindade da página – neve e pena branca de cisne acoplados em um mesmo lugar – é conduzida como uma laceração das dobras de asa. Tomemos a primeira estrofe, para compreender esse “virgem, vivaz e belo hoje”. Poema é, metaforicamente proposto, um golpe de asas que se libertam para destruir o transparente gelo dos vôos. Todas as imagens são, sem dúvidas, complexas de serem retraçadas. Começaremos pelas rimas em *–ivre*: a primeira delas mantém uma evidente relação não apenas com o verso seguinte, mas sobretudo com o segundo verso da segunda estrofe. Ler *d'aile ivre* é quase o lapso *délivre*. Nesse sentido, temos a ação do golpe, do lançamento (*coup*), como uma libertação, o que, em certo aspecto, repete isotopicamente a ação de quebra do gelo do lago na primeira estrofe. Talvez aqui, as “asas”, como que golpes ébrios, sirvam pelo processo do *réploiement* mallarmaico como imersão nesse “lago duro esquecido” que é a própria linguagem. Se o cisne é sem memória, em um primeiro momento, isso deve-se a sua pureza sígnica que não permite “fugir” da cadeia significante que aprisiona – por sua transparência. A dilaceração do lago e do cisne, então, deve ser composta pela memória trazida pelo presente (*aujourd'hui*) que se impõe como brancura. A linguagem, assim, deve ser esse branco que freqüente o “*transparent glacier des vols*”, pois para cada vôo, mais dobraduras, mais golpes ébrios. Estamos novamente frente a uma aporia: o último verso não pode se completar como imagem, pois ele é a própria dilaceração do signo/cisne. O esquecimento faz “orvalho” que esconde a transparência gélida dos vôos. Despedaçar esse esquecimento é tarefa do presente em que o significante se dobra como asa e permite a possibilidade dos vôos que não podem “ter fugido”. Pode-se notar que a armadilha textual é aquela de acreditar que na aporia está o desprezível para se construir um dia de inverno. Mas se o “transparente gelado dos vôos” não fugiu, a idéia do poema é justamente aprisioná-lo apagando o olvido.

Na segunda estrofe, surge o apenas antes sugerido metonimicamente: o cisne. Esse signo está com seus dias contados(!)²⁴⁶, pois mantém-se em um nível absolutamente metafórico e, por isso, estéril. José Lino Grünewald anota em sua tradução ao poema que a “metáfora é uma palavra em exílio” (p. 30). Concordar com sua análise faz com que esse signo/cisne, ao se libertar

²⁴⁵ “O virgem, o vivaz e o viridente agora / Vai-nos dilacerar de um golpe de asa leve / Duro lago de olvido a solver sob a neve / O transparente azul que nenhum vôo aflora! // Lembrando que é ele mesmo esse cisne de outrora / Magnífico mas que sem esperança bebe / Por não ter celebrado a região que o recebe / Quando o estéril inverno acende a fria flora, // Todo o colo estremece sob a alva agonia / Pelo espaço infligida ao pássaro que o adia, / Mas não o horror do solo onde as plumas têm peso. // Fantasma que no azul designa o puro brilho. / Ele se imobiliza à cinza do desprezo / De que se veste o Cisne em seu sinistro exílio.” (tradução de Augusto de Campos, in CAMPOS et al., 1991, p. 63)

²⁴⁶ A homofonia entre *cygne* e *signe* em francês faz da leitura do poema uma verdadeira aula de representabilidade e de quebra da representação. Wallace Fowlie, em seu *Mallarmé*, é o responsável por essas observações sempre referenciadas por José Lino Grünewald, em sua tradução, e por Bertrand Marchal, em sua edição e notas às *Oeuvres Complètes* de Mallarmé, pela coleção da *Pléiade*.

do esquecimento, caia no fora do texto, pois não mais pode cantar (como pode ser constatado no 3º verso da 2ª estrofe do poema) o lago que é seu próprio olvido. Mais uma vez Mallarmé nos conduz ao lugar da negação e da tautologia como resposta poética às impossibilidades da representação. Notemos que a marca do espaço do canto do cisne é por completo uma forma nominal, o cisne não vive nela ou mesmo não viveu lá²⁴⁷, mas é uma região onde “viver” seria possível. Resta apenas o tédio do inverno, a esterilidade poética de um signo que quer tudo representar ou antes de um cisne que prefere não cantar e manter-se como estéril, na negatividade da escritura. Outra aporia mallarmaica.

Os tercetos introduzem propriamente metáforas mais escriturais: a “branca agonia” que é a própria negação metonímica (*tout son col secouera*) do signo (*à l’oiseau qui le nie*). O espaço aflito do primeiro dos sonetos da coletânea mallarmaica é aqui redimensionado por disseminação. Se lá havia uma aporia entre o aumento e a negação do espaço como paralelo de si mesmo, aqui o signo nega – por sua inscrição na página – a brancura do virginal – do sem memória. “Agitar o pescoço” pode ser compreendido como uma forma sexual de aproximação da fêmea sígnica, o que se complementa com a leitura fálica possibilitada pela *plumage*. A esse significante base de Mallarmé – como metonímia da própria escritura – podemos aqui vislumbrar, intertextualmente, o nascimento de Helena e seus irmãos pela violação de Leto, por Zeus (metamorfoseado em cisne). Se a escrita é uma violação – algo como que já referido anteriormente em nosso § no tocante a Orfeu –, o signo seria uma negação da agonia da leitura que necessariamente somente precisa responder com outro cisne/signo. A interação entre signos, chamamos meta-referencialidade. Assim, o signo recebe sua assinatura, sua designação (*éclat assigne*) por ser “fantasma” de um sonho – mais um elemento disseminado nos textos dos sonetos. Mas ainda o poema não terminou e nos propõe um desafio à compreensão em seu último verso: “*Que vêt parmi l’exil inutile le Cygne*”. Primeiramente no tocante à função desse “le”, se lermos *cygne* como *signe* então o mesmo não pode ser compreendido como artigo definido, mas como pronome que substitui um antecedente. A antitaxe é uma referência de auto-apagamento do texto que se assina como cisne, ao mesmo tempo em que termina a escritura desse soneto sobre o signo. Nesse aspecto seria o “exílio inútil” que o assina? As palavras que são esse exílio não eram as metáforas? Logo, metáforas assinam o texto, digamos, “cisneando”. “Vestir o cisne” nesse exílio inútil pode então querer dizer o mesmo: o poema que se veste de cisnes, se transforma em um amontoado de signos que se exilam em si mesmos, em seus próprios “lagos duros do esquecimento”. Mallarmé complica assim o eixo sintagmático da linguagem pela indecidibilidade das funções textuais. Aqui talvez valha ensaiar recombinações paronomásticas que conduziriam a

²⁴⁷ As duas traduções – de Augusto de Campos e de José Lino Grünewald – por quaisquer motivos de manutenção da configuração métrica do poema descartam esse aspecto da forma nominal.

uma auto-referencialidade – sobretudo em uma possível interpretação com o soneto em *-yx* – textual: (1) *Que vêt parmi l'exil inutile le Signe*;²⁴⁸ (2) *Que veut par mille ix le nuit-il cygne*;²⁴⁹ (3) *Que veut parmi île x il inutile le cygne*;²⁵⁰ (4) *Que veut par mille ix l'inutile signe*.²⁵¹ O texto se revela, pela assinatura que propõe, como uma tentativa de nulificar a representação, uma vez que não se pode ver o cisne, despido de seu caráter sígnico.

No terceiro poema de *Plusieurs Sonnets* é proposto:

Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!
O rire si là-bas une pourpre s'apprête
À ne tendre royal que mon absent tombeau.

Quoi! de tout cet éclat pas même le lambeau
S'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête
Excepté qu'un trésor présomptueux de tête
Verse son caressé nonchaloir sans flambeau,

La tienne si toujours le délice! la tienne
Oui seule qui du ciel évanoui retienne
Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant

Avec clarté quand sur les coussins tu la poses
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant
Dont pour te figurer il tomberait des roses. (MALLARME, 1998, p. 37)²⁵²

Aqui, a imagem propriamente da cópula – sangue e espuma – em um barco que nos prepara ao naufrágio (proposital?) de *UN COUP DE DÉS*. A fuga do primeiro verso pode ser lido como a fluência desse “mar” – possivelmente homérico, manchado de cor de vinho – em que o “tição” é única garantia de vida, sem dúvida, uma pequena garantia. Algumas palavras dessa primeira estrofe dão um tom grandiloquente à cena: *victorieusement*, *gloire* ou *royal*. Mas é nítida a cena de certa perda, em que se naufraga no mar púrpuro (*oinopa ponton*). O segundo verso surge como uma enumeração metafórica – e nos é impossível não lembrar o poema de abertura da obra *Poésies*, o festivo “Salut”, com seu verso-síntese: “*Rien, cette écume, vierge vers*”; uma verdadeira definição, pelo nada, da poesia mallarmaica como aquela que porta a virgindade do signo, mas pela espuma (espermática) da procriação, da geração (urânica?) – que não delimita o sentido desse ouro outro (*or*, que pode significar tanto ‘ouro’ como ‘ou’): o que se perde no tição de glória é o ouro ou a vida em tempestade e naufrágio.

²⁴⁸ Que veste entre o exílio inútil o signo, ou ainda, Que veste entre o exílio inútil o assina.

²⁴⁹ Que quer por mil x o destruir do cisne (ou do signo)

²⁵⁰ Que quer entre ilha de x ele inútil o cisne (ou o signo)

²⁵¹ Que quer por mil x o inútil signo, ou ainda, Que veste por mil x o inútil signo

²⁵² “Triunfalmente a fugir o belo suicida, / Tição de glória, espuma em sangue, ouro, tormenta! / Oh! riso se me chama a púrpura perdida / Ao cortejo real da tumba que me tenta. // Não! de todo o fulgor nem mesmo se sustenta / Um brilho, é meia-noite e a sombra nos convida, / Salvo o tesouro audaz que uma cabeça ostenta / No mimado torpor sem lume em que é servida. // A tua, sempre, sim, delícia que me vem, / A única que do céu extinto ainda retém / No seu pentear, puéril, um pouco da triunfante // Luz, quando a pousas, só, entre as dobras sedosas, / Capacete imortal de imperatriz infante / De onde, para espelhar-te, choveriam rosas.” (tradução de Augusto de Campos, 2006, p. 53)

O mesmo problema da indecisão se dá no último verso da primeira estrofe. Como ler “à ne tendre royal que...”? “Uma púrpura se arranja à apenas esticar régia minha tumba ausente”? Ou “Uma púrpura se arranja à somente tenra realza de minha tumba ausente”? A sintaxe da negação restritiva (*ne... que*) diz que *tendre* deve ser compreendido como verbo, mas o adjetivo ligado a ele nos conduz a um aspecto nominal da palavra. A aporia mallarmaica não faz decidir por um sentido único. Rememoremos, por isso, o tapete purpúreo que Clitemnestra manda estender (outro sentido do verbo *apprêter*) para receber o cortejo real do marido – que lança seu sangue às espumas, ao sacrificar sua filha em prol da guerra – que não sabe que aquilo já é um cortejo fúnebre que antecipa a tumba do rei. Eis a ironia mallarmaica: vitoriosamente, Agamêmnon retorna para a morte (um “suicídio”) com seus navios ligeiramente queimados e ouros indefiníveis(!). Intertextualmente, a estrofe rememora o texto esquiliano e faz do poema esse púrpuro (tapete ou mar) que se arranja como que conduzindo os sentidos à morte. A “tumba ausente” revela o poder metafórico do texto como realidade fúnebre ao mesmo tempo em que antecipa o luto dos significantes. Uma outra pergunta poderia ser lançada: quem tomba na tumba? A similaridade desses termos contíguos nos revela a queda como definição da morte e o poema como sendo sempre uma inscrição tumular.

A segunda estrofe é composta pela pontualidade do farrapo que se entrega à sombra torpe de morte que é sem luminosidade. O fulgor inicial pode ser lido como uma disseminação dos aspectos pomposos contidos ironicamente na primeira estrofe, nos quais poderíamos ler as metáforas como ruínas dessa glória que se dá à morte, que almeja o túmulo. O tesouro é a cabeça – que é o verso no seu sentido de retorno – em uma inversão do mito de Hérodiade (como propõe Bertrand Marchal em suas notas às *Oeuvres Complètes*, 1998, p. 1188). A partir daqui, todos os demais versos do poema podem ser lidos em conjunto (a pontuação nos faz crer nessa hipótese), em que a cabeça da mulher – cabeça de guerreira – é entregue, penteada (sem dúvida um fragmento de humor negro terrível), como triunfo do dia (*clarté*). O texto se passa durante a noite (*il est minuit*) até o amanhecer (*t'en coiffant / avec clarté*), mas, sem dúvida, uma madrugada imemorial em que a cabeça da filha – poderíamos, mantendo a coerência interna de sua metáfora intertextual, imaginar essa *impératrice enfant* como a própria Ifigênia (!) – que dormirá, sobre seus travesseiros, como a primeira guerreira de Tróia – seu primeiro sacrifício. O capacete aqui é uma metonímia para guerra que eclode, como um festejo amoroso (talvez ironicamente, teríamos a disputa entre Menelau e Páris pelo amor de Helena), e que ao mesmo tempo mantém a puerilidade. O poema, meta-significamente, pode ser a figuração desse despejar de rosas (ou como prefere Augusto de Campos, “choveriam rosas”) que surge no último verso do poema. É inevitável observar a relação entre *tombeau* e *tomberait*. A espera pela presença do túmulo na

primeira estrofe se desloca a uma presença da tumba em outro plano. A figuração da metáfora nada mais é que esse deslocamento entre o que está caindo – a noite ou o sentido do poema – e aquilo que pode ser enterrado – para ser lembrado na memória tumular da inscrição, que é o próprio poema.

Por fim, o último poema dos chamados *Plusieurs Sonnets* apresenta-se como, talvez, um dos mais enigmáticos textos mallarmáticos, o famoso “Soneto em –yx”:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul pytx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est aller puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

(MALLARME, 1998, pp. 37-38)²⁵³

O preparo do hermético, da brancura, do naufrágio e sacrifício, agora se completa com a própria constelação da Ursa Maior. Estamos a um passo do poema espacial (tipográfica e cosmicamente).²⁵⁴ O primeiro nome desse poema é demasiadamente sugestivo para ser deixado de lado: “Sonnet allégorique de lui-même” (enviado a Cazalis em 1868). Mallarmé condensa em 14 versos toda sua poética meta-significativa e ainda a explicaria como uma tentativa real de anulação do signo e, assim, da própria significação poética. O poema – e assim o queria o próprio poeta – é um espelho inverso de significados que se explicitam pelas próprias palavras, constituindo-se justamente naquilo que as anulem, ou seja, em suas relações internas e não na representatividade exterior às linhas do soneto. É, assim, na carta que podemos ler uma explicação:

J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur *la Parole*: il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose

²⁵³ “Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix, / A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária, / Tais sonhos vesperais queimados pela Fênix / Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária // Sobre aras, no salão vazio: nenhum pytx, / Falido bibelô de inanição sonora, / (Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx / Com esse único ser de que o Nada se honora). // Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um ouro / Agoniza talvez segundo o adorno, faisca / De licornes, coices de fogo ante o tesouro, // Ela, defunta nua num espelho embora, / Que no olvido cabal do retângulo fixa / De outras cintilações o séptuor sem demora.” (tradução de Augusto de Campos, in CAMPOS et al., 1991, p. 65)

²⁵⁴ E se contarmos da última data de composição desses *Plusieurs Sonnets*, 1887, estamos a exatos dez anos da construção do poema constelar *Un coup de dés*, a ser publicado em 1897.

de poésie qu'il renferme, ce me semble), est évoqué par un mirage interne des mots mêmes. (MALLARMÉ, 1998, p. 1189)²⁵⁵

Em certo aspecto, esse soneto poderia ser considerado, ao lado de *UN COUP DE DÉS*, a única obra meta-sígnica acabada pelo poeta, pois se tem todas as noções constitutivas das possibilidades em se ler o signo por sua destruição interna. A concepção alegórica do poema se deve justamente ao fato de se estabelecer uma auto-referenciação de seus signos – entendidos sempre em sua concretude – a partir da disposição sonora e sintática na qual o texto deixa-se ler. Esse “sonho de verão” do poeta é proposto como estudo da linguagem e de como a poesia pode destruir o sentido de um texto. A imagem evocada por Mallarmé para compor seu soneto é a da “miragem interna das palavras”, o que nitidamente possui uma relação com aquilo que chamamos em nosso trabalho de letras. O espelhamento das letras faz desmoronar o sentido e assim compreender aspectos da linguagem que não estão propostos pela linguagem ordinária. A comunicação não é o objetivo, a nulificação o é. O soneto nulo reflete-se como alternativa a uma linguagem meramente representativa, conduzindo o signo a sua falência e substituição pelo interpretante escritural.

Basicamente temos duas imagens possíveis: a Angústia e o Vazio. Composições da falta, em Mallarmé o texto se faz ao retornar seus signos a uma linguagem que é em si mesma negativa – digamos em seu campo lexical – e a uma disseminação sonora – em díade, uma vez que rimam apenas duas terminações – que ensaia construir esse monumento à não-significação: *ptyx*. Sabemos do desejo mallarmaico de que essa palavra não existisse em nenhum idioma, para que realmente, por um artifício absolutamente formal, se constituísse a poesia pura. A colocação do lexema seria, assim, a mais forte *mise en abyme* (e entenda-se aqui em toda a potencialidade dessa expressão teórica) do texto de Mallarmé, pois seria um referente de sua própria referência, um elemento que somente pode disseminar-se pelo estranho que produz sobre si mesmo. A estrutura “saiu melhor que a encomenda”, conforme nos revela a ensaísta belga Émilie Noulet²⁵⁶, o termo existe em grego como *ptux* que significaria nada mais que “dobra” (o *pli* mallarmaico). A busca léxica proposta pelo soneto levaria o interpretante às origens – ao grego imemorial – e assim o traria como dobra de significantes. No entanto, ainda concordando com Noulet, a palavra não significa apenas ‘dobra’, mas também ‘concha’. Pela espiral que compõe o poema pode-se ver que o autor certamente impôs essa leitura. A nula dobra (ou a nula concha) é definida como um *bibelô de inanição sonora* que conduz a uma dupla interpretação: primeiramente, o verso

²⁵⁵ “Extraio esse soneto, no qual tinha certa vez desejado este verão, de um estudo projetado sobre a *Palavra*: ele é inverso, quero dizer que o sentido, se ele tem um (mas eu me consolaria do contrário graças à dose de poesia que ele encerra, parece-me), é evocado pela miragem interna das palavras mesmas.” (tradução minha)

²⁵⁶ A referência é de Octavio Paz (1996, p. 186), em seu artigo de 1968 sobre o texto “Stéphane Mallarmé: o soneto ix”. Bertrand Marchal, em seus comentários ao poema da edição das Obras Completas, não faz nenhuma referência à escritora, deixando transparecer que seria um achado seu! (ver nota 10, 1998, p. 1192) Aqui restituímos os créditos a quem lhe é de direito.

como dobra dessa rima estranha em $-yx$ seria vazia de sentido; e em segundo lugar, a própria concha retirada do mar que reproduz seu som.²⁵⁷ O esvaziamento do sentido, que se dá mesmo na busca pelo referente, conduz à angústia própria de uma linguagem que não ensaia comunicar, mas antes manter-se sobre a cadeia metonímica.

O poema realiza, em termos lexicais, o que *UN COUP DE DÉS* realizará em termos de uma sintaxe. Em todas as suas dobras, o soneto estabelece um campo que é o próprio vazio do sentido. Nada pode ser fixado, pois a convergência é aquela que conduz o interpretante a se deparar com o nada representativo (e por que não existencial?). Trata-se aqui de um objeto perdido, de uma dissipação sempre faltosa. Esvaziar o sentido é, talvez, atribuir à linguagem poética um espaço de perda – próxima ao objeto □ lacaniano – em que a reiteração – compulsão à repetição – não consegue preencher. A perda é, nesse sentido, uma aproximação da Angústia, compreendida no poema como personagem central desse $-yx$ nulificante e aterrador. O aspecto noturnamente negativo do soneto conduz à impessoalidade que se configura por um apagamento subjetivo. Não se busca uma identificação pelo sentido das coisas, por aquilo que poderia ser lido pelo sujeito, mas antes, a subjetividade deve se dar em termos de um significante que se combina – em cadeia insistente – contiguamente. Como a dobra de uma página que compõe o livro, o soneto alegoriza-se por frases que nos prendem à noção de morte e aniquilamento, fazendo de nossa experiência estética – ou seja, percepção sensorial – uma fratura do sujeito que ensaia identificar-se a algo.

Se reiterarmos a primeira linha: “*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*”. Da rara gema, do bibelô precioso que pode ser a rima, o verso pode fazer-se reiterar, ironicamente, a unha pura, uma vez que teríamos um jogo etimológico entre ‘unha’ e ‘onyks’. “Suas puras unhas no alto dedicando suas unhas”, sem dúvida a frase soa tautológica – como também assim soa “Um lance de dados jamais abolirá o dado” – mas de uma repetição que tenta reproduzir o estado de nulificação assêmico em que o poema deve prender-se, em espiral, para conduzir o leitor a experiência do vazio, do buraco deixado pelo objeto gerador de sentido. A repetição é sentida como o Estranho, mas aqui um estranhamento que é distância e familiaridade. Pode-se notar que a Angústia é que sustém elevadas as unhas e assim as dedica como um sonho de orações cantadas. A angústia é a própria reação à perda do objeto pulsional e é assim que podemos compreender a tautologia: as unhas perdem, por onix, sua ônix(!) e, assim, há uma reiteração do inassimilável sentido. Em outras palavras, a única garantia oferecida pelo texto às “unhas” da Angústia é justamente a palavra “unha”, como que retornada a si mesma em sua origem

²⁵⁷ A essa leitura ainda poderíamos acrescentar o dado genético nas alterações realizadas por Mallarmé da primeira à segunda versão. O verso “*Aboli bibelot d’inanité sonore*”, da versão definitiva, em realidade era “*Insolite vaisseau d’inanité sonore*” na primeira versão (que foi lida por Cazalis na carta já referenciada). Esse verso inicial era demasiadamente explicativo para ser mantido pela poética mallarmaica, uma vez que esclarecia o *ptyx* como vindo do mar, como se fosse um ‘barco’. Poderíamos então supor que Mallarmé convidou Lefébure (em carta de maio de 1868) a um jogo etimológico acerca do problema da palavra em poesia.

diferenciada. Acima havíamos falado de uma ironia, pois é a ironia uma negação que ensaia se manter como afirmação. Esse primeiro verso pode ser demasiadamente irônico se ao invés de compreendermos *onyx* como unha ou como gema, fizermos um deslize de significante para ‘onixe’. Assim, teríamos a inflação que ulcera o sentido do texto. Em todos os aspectos teríamos uma semiose introversiva (Roman Jakobson) em que a mensagem significa ela mesma, de forma intransitiva e que apenas pode se ligar à função estética das palavras. Por essa introversão, os significantes que deveriam representar algo em termos de um significado são constitutivamente dobrados ou redobrados para que anulem a possibilidade de significar (uma referência), ou seja, o que se perdeu, em termos de sentido, não pode retornar em forma de espelho, mas prende-se à espiral que trama as redes de significantes para não significar.

Para Octavio Paz: “A primeira frase se enrola como uma espiral que se enrosca até anular-se; a segunda se desenrosca até confundir-se com o universo – e dissipar-se.” (1996, p. 188). Se o interpretante buscar o fundamento sígnico nessa frase, possivelmente perderá seu tempo, ou melhor, estará em estado de perda. A reiteração semiótica²⁵⁸ é sempre faltosa e não permite encontrar uma origem definida que se sustende no fora do objeto significado. Em termos menos semio-teóricos: teríamos o objeto – formado pelos significantes impressos na página que solicitam uma interpretação – e o interpretante que executa aquilo que é – pragmaticamente – exigido pelo objeto; o que está em estado de falta aqui é justamente o fundamento (ou o próprio signo) que simplesmente não encontra referência externa e, nesse sentido, é substituído pelo interpretante. Trata-se novamente da noção de uma concha que dobra o som do mar ou ainda de uma dobra que redobra o significante de “unha”.

O soneto é realmente uma dobra que se dobra (*pli selon pli*). Em quatorze versos, temos apenas duas rimas que dividem igualmente o espaço sonoro do poema. Assim, o *septuor* que surge ao final – que mais tarde será graficamente desenhado por Mallarmé em seu lance de dados – pode referir-se a sete ouros: sete rimas em *-ix* e sete rimas em *-or*. O soneto é composto assim com uma base medieval da palavra-rima (da *mot-rime* dos provençais) que é a única comprovação de haver um controle poético naqueles textos, ou seja, o caráter artístico dos mesmos depende intimamente de sua sonoridade – não é à toa que não há diferenciação entre o *motz e.l son* na definição de poesia – constituída pela rima. Se nos ativermos ao sentido íntimo

²⁵⁸ Esse processo já foi descrito por nós durante a dissertação de mestrado, *Escriturização: gramática e sistêmica do meta-signo*, como necessário apagamento que leva o signo à posição excluída e, por sua vez, o interpretante ocupe sua posição como realidade e não mera possibilidade em significar. Em certa altura (p. 77), reproduzimos o gráfico de Max Bense do processo de iteração semiótica que pode oferecer uma melhor visualização da transmissão dessa perda. Tratava-se de uma justaposição de triângulos semióticos (que reproduzem as tricotomias peircianas) em que o ângulo do signo é a ponta de elo entre os demais triângulos, sendo assim, o mesmo é apagado por ser compreendido como interpretante (que assume seu posto na significação). Toda iteração semiótica produz um apagamento do fundamento pela supervalorização do objeto e de seu interpretante, pois necessita da compreensão de uma lógica que lhe é interna (introvertida) e não de uma referência que se encontra no fora do texto.

das palavras que compõem as rimas, veremos nitidamente que o *-yx* conduz a uma noção de apagamento e nulificação, enquanto o *-or* nos conduz a um sentido de luminosidade ou mesmo de concretude. O objeto que “honra” o Nada é a rima de ouro, o objeto que é esquecimento tomado ao Nada é a rima de *-yx*. O que temos aqui é realmente um quiasma (nunca melhor definido como cruzamento em forma de X), pois confere à concretude das imagens uma materialidade rítmica produzida pela insólita rima (helenizante). A incisão da escritura desse X apresenta-se como a própria dobra da estrutura hiante do texto mallarmaico, uma vez que é no mesmo que podemos tornar “substância” a nulidade de sentido. Realmente, para concordar com o Lacan do Seminário sobre as psicoses, o significante não significa nada, e esse cruzamento – aliás referido no poema no primeiro verso do primeiro terceto – nada mais faz compreender o texto de como um espelho em que o olvido é fechado pelo retângulo (penúltimo verso do poema). Os cornos de Calisto – a *nixe* referida no poema – podem ser vistos como as estrelas que formam a parte externa ao retângulo restante da Ursa Maior; bem como sua metamorfose que igualmente é sugerida no poema por “defunta nua no espelho”, uma vez que a transformação de Calisto em urso se dá no momento em que, ao banhar-se nua em uma fonte com Ártemis e companheiras, a deusa percebe sua gravidez e a transforma no animal. O retângulo poderia ser visto como a barriga grávida do filho (Arcas²⁵⁹), que entra para certo esquecimento ao se tornar apenas protetor da Ursa Maior. Se entendermos assim, o poema ganha um outro sujeito de ação. Angústia passa a ser Calisto, pois é ela que está nua e defunta. Se assim pensarmos, as unhas da urso – queimada pelo ciúme de Hera e renascida, como Fênix, por Zeus em uma constelação – podem ser essa agonizante beleza (Calisto deriva de *kalós*, ‘belo’) que traz a poesia mallarmaica. Assim, o quiasma torna-se modelo dessa devastação da beleza que é promovida pela constelação – agora considerada como elemento altamente significativo e, portanto, despido de significado – em termos de uma hiância que se dobra (*ptyx*) sobre o Nada, que é tema.

Jacques Rancière tenta sintetizar a experiência desses *Plusieurs Sonnets* como uma transformação do nada (*néant*) em nada (*rien*).

Mais rien ne résume mieux la transformation du néant en rien que ces “Plusieurs sonnets” que le poète a disposés en quatre nuits et quatre saisons. Nuit d’automne initiale d’un soleil enfui et d’un ciel vide de dieu, chambre funèbre qui est aussi salle d’intrônisation où s’allume l’ “astre en fête” du génie poétique qui a en charge l’héritage de l’Idée-soleil; nuit d’hiver du poète-cygne, immobilisé, avec son inaccessible modèle, Hérodiane, au “songe froid de mépris”, de l’Idée pure, aussi castral que l’ “espace à soi pareil”; nuit de printemps où le poète fuit le “suicide beau” des soleils d’antan au profit de l’éclat d’une chevelure d’or, appelée comme les cent iris au nouveau devoir de figurer, “comme une casque guerrier d’impératrice enfant”, un *aspect* de l’Idée nouvelle; nuit d’été, vidée de tout matériel funéraire comme de tout objet, réduit au statut d’ “aboli bibelot d’ inanité sonore”. Absent de tout ameublement, comme l’iris idéal de tout bouquet, le *ptyx* y est proprement la puissance du quasi-rien qui écarte en même temps la brutalité de l’être et l’angoisse

²⁵⁹ Talvez mais um jogo etimológico, pois, segundo Junito de Souza Brandão, em seu *Dicionário Mítico-etimológico*, *arktos* pode querer significar ‘urso’ em grego. Seria mais uma tautologia, dessa vez etimológica?

du néant, la puissance par laquelle, entre la croisée et le miroir, l'espace du poème a substitué sa lumière, le septuor de ses scintillations, aux feux éteints du ciel. (RANCIÈRE, 1996, pp. 42-43)²⁶⁰

Essa concepção de noites e estações pode ser compreendida como uma forma de pulverizar a Idéia pela alternativa da nulificação. O desvanecimento do sentido é, em certo aspecto, uma disseminação de referências a outros textos ficcionais – mitos, *épos* – colocados a serviço da escritura. Mallarmé substitui as luzes clarificantes dos poemas, das possibilidades de múltiplas interpretações por disseminações míticas que conduzam a um apagamento ou a um sentido da falta e da perda. É o mesmo que substituir o Belo (esteticamente estático e homogêneo) pela Angústia (esteticamente faltosa e fragmentada, dispersa). Ao conduzir o leitor ao esvaziamento – noturno, como ocorrerá na madrugada de *Finnegans Wake* – o texto, meta-sígnico, somente permite compreender-se no quiasma da não-significação (ponto zero em que não se pode encontrar pelo retorno o objeto perdido do desejo) e da disseminação (incógnita sempre reversível de diferenças que apagam a presença e o substitui pelo *trace*). Do outono ao verão, nesses sonetos, temos a transformação do Nada existencial subjetivo em um Nada escritural e pronominal em que a alteração é absolutamente do sentido e de suas vicissitudes. O sujeito é retirado como busca de significado e posto em falta. O poema, como que se tendo em termos de significado, ensaia a busca, sempre frustrante, do *das Ding* no qual o escrever se dá. Como todo processo de escrita, a falta na origem é sempre a inacessibilidade da linguagem compreendida como um processo de escriturização. A falta, nesse sentido, seria uma busca desse vazio em que a escritura deixa o leitor, em retirada. Aqui, o sentido disseminado – sobretudo das unhas em *-yx* – não pode ser compreendido como mera automação (o *autômaton* referido por Lacan no *Seminário, livro XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*), mas antes a disseminação visa um encontro sempre faltoso de sentido em que a insistência da cadeia significante é conduzida a uma busca da significância – que se dá no interpretante – que sempre será um buraco, um vazio. A escritura é sempre esse estacionar-se da metáfora vista como um caminho de deixar a palavra em uma experiência do real. O poeta deixa de lado sua tenda de paradigmas significativos para conduzir-nos a uma escritura que se faz por sulcamentos daquele sujeito da falta, do objeto de escrita.

²⁶⁰ “Mas nada resume melhor a transformação do nada [*néant*] em nada [*rien*] que esses “Vários sonetos” que o poeta dispôs em quatro noites e quatro estações. Noite de outono inicial com um sol fugido e um céu vazio de deus, câmara fúnebre que é também sala de entronização onde se ilumina o “astro em festa” do gênio poético que tem a incumbência a herança da Idéia-sol; noite de inverno do poeta-cisne, imobilizado, com sua inacessível modelo, Hérodíade, ao “desejo frio do desprezo”, de Idéia pura, também austral que o “espaço a si paralelo”; noite de primavera onde o poeta foi o “suicídio belo” dos sois de antanho em benefício do clarão de uma cabeleira de ouro [cometa], chamada como as cem íris ao novo dever de figurar, “como um capacete guerreiro de imperatriz infanta”, um *aspecto* da Idéia nova; noite de verão, esvaziada de todo material funerário como de todo objeto, reduzida ao estatuto de “abolido bibelô de inanição sonora”. Ausente de toda mobília, como a íris ideal de todo buquê, o ptyx aqui é propriamente o poder do quase-nada que afasta ao mesmo tempo a brutalidade do ser e a angústia do nada [*néant*], o poder pelo qual, entre a cruz e o espelho, o espaço do poema substituiu sua luz, o setentrão de suas cintilações, aos fogos apagados do céu.” (tradução minha)

Assim, ao menos, nos conduz Derrida:

Écrire, c'est se retirer. Non pas dans sa tente pour écrire, mais de son écriture même. S'échouer loin de son langage, l'émanciper ou le désemparer, le laisser cheminer seul et démuné. Laisser la parole. Être poète, c'est savoir laisser la parole. La laisser parler toute seule, ce qu'elle ne peut faire que dans l'écrit. (DERRIDA, 1967, p. 106)²⁶¹

A escritura nos deixa, em falta, fragmentos.

e. FIGURA PRIMEIRA DA DOBRA: FRAGMENTOS PARA UMA COMPREENSÃO DO META-SIGNO EM MALLARMÉ

Para uma transmissão daquilo que se processa no matema do meta-signo, apresentado no § anterior, propomos a construção²⁶² de uma figura sistêmica da escritura mallarmaica como possibilidade meta-sígnica. Alguns elementos da poética do meta-signo servem como formantes à estrutura dessa análise: a assemia e a disseminação.²⁶³ Sendo assim, a introdução e a conclusão figurativa serão feitas em termos dessas duas propostas que delimitam os aspectos fundamentalmente textuais de minha proposta. Todo o restante funciona como uma “orquestração” de significantes que se compõem não por ordem, mas na medida em que se exige uma explicitação mais abrangente do problema, uma vez que a figuração dos problemas deve sempre surgir por sua necessária experimentação da escritura. Assim, são os fragmentos:

i. Disseminação

A escritura disseminadora é aquela que descentra – pela *doublure* – a lógica centralizante do significado por uma alteridade que desloca os efeitos de sentidos por associações significantes. A busca de uma margem textual basicamente intenta manter as contradições apresentadas pelo ponto de giro meta-sígnico em sua irrepresentabilidade. É pela estrutura aporística que a disseminação torna-se capaz de se locomover em um texto mallarmaico, no qual todas as palavras tendem a ser similaridades de si mesmas. A cadeia de significantes deve, com isso, ser compreendida como uma cadeia de equivalências: analogias sintagmáticas – o que aos ouvidos do lingüista pode soar absolutamente paradoxal ou mesmo impróprio – nas quais os elementos são por si mesmos seus cortes metafóricos; se auto-remetendo ou conduzindo-nos a um outro ponto textual. Pode-se, com isso, deduzir que a “ilusão da contigüidade”, da crítica de Pignatari a

²⁶¹ “Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo”. (tradução de Maria Beatriz M. Nizza da Silva, 2002a, p. 61)

²⁶² O que será realizado tanto na poesia de Mallarmé quanto no texto de James Joyce. A opção da apresentação de minha análise a partir dessas figuras tem por base a disposição das últimas obras de Roland Barthes em que o texto se mostra como um eterno fragmento à composição de uma figura que possa, em última instância, significar aquilo que pode se dar à compreensão semiótica.

²⁶³ Tanto é assim que na análise a ser realizada no § seguinte sobre James Joyce esses dois aspectos da estruturalidade do matema do meta-signo serão reiterados, mas em contexto joyciano.

uma semiótica científica ocidental, não afeta a elaboração do meta-signo, uma vez que o mesmo exige a compreensão do processo de similaridades – mesmo que essas não produzam um sentido referencialmente almejado pela comunicação. Essa estrutura disseminada de analogias sintagmáticas nada mais seria que a compreensão da arguta percepção de Lacan (2002, p. 259), já discutida anteriormente no trabalho, de que a metonímia é a partida para toda metáfora. O aspecto posicional de toda articulação de significantes constrói o esvaziamento de sentido, para após inflar, pela associação, o discurso com a condensação (metáfora). Uma analógica sintagmática seria nada menos que compreender – por percepção sensorial, antes de tudo – como das posições e aspectos anagramáticos, o sentido pode pôr-se em estado de falta.

O texto disseminado, tipicamente mallarmaico, é compreendido sempre como referente, mas uma referência introvertida, a sua própria inscrição como linguagem (da falta). Nesse sentido, haveria uma meta-representação que, de certa forma, apaga o universo simbólico da linguagem enquanto exterioridade textual. A ameaça da significação desmorona nosso sentido primeiro de signo, para produzir certo descentramento naquilo que seria simbolizado pela linguagem. Toda ordem do imaginário – como sentido pelo e oposição ao real – deve ser mantida fora da perspectiva disseminada, pois a perda do sentido é fundamental na compensação posicional gerada pela diferença que é o próprio “enxame” de significantes.

Não é à toa que Derrida, em *La Dissémination*, substitui o termo polissemia por esse de disseminação (1972a, p. 319). O processo não pode ser compreendido em termos de uma simbolização, mas antes de uma inscrição de restos (de sons e sentidos) que se multiplicam indefinidamente.

(...) c'est en s'inscrivant en lui-même indéfiniment, marque sur marque, qu'il multiplie et complique son texte, texte dans le texte, marge dans la marge, l'une dans l'autre indéfiniment répété: abîme. (DERRIDA, 1972a, p. 323)²⁶⁴

Esse abismo nada mais é que a tentativa de compreensão da alteridade absoluta dos processos anagramáticos propostos pela linguagem poética em termos de sua posição na frase. O que vale não é necessariamente a lógica gramatical, mas uma lógica (uma analógica) do *grama* que se desloca pelas diferenças e por suas margens. A figuração, nesse sentido, não essencialmente deve retornar ao Pai, mas antes à errância do hiante sentido metonímico proposto pelo abismo. O espaço da disseminação não exige que o significado seja referenciado, mas antes se perca na perda da origem. As equivalências, nesse aspecto, não podem ser compreendidas em termos de uma circularidade ou de uma dialética, mas como suplementos que não suprem a falta, mas as indicam como rastros daqueles grammas. A indefinição das repetições produz a escritura *en*

²⁶⁴ “(...) é inscrevendo-se em si mesmo indefinidamente, marca sobre marca, que ele multiplica e complica seu texto, texto no texto, margem na margem, uma em outra indefinidamente repetida: abismo.”(tradução minha)

abîme que necessariamente se explica como estranha a si mesma. O *repli* mallarmaico nada mais é que uma tentativa de, por meio de *gramas*, conduzir o leitor ao universo da disseminação que não exige dele uma interpretação, mas apenas uma ex-sistência de si, para a linguagem, ou seja, o leitor estaria no *fora-de-si* para um *dentro-da-linguagem* que se constrói não como uma simbolização, mas como uma equivalência de *gramas*, como um elo do real.

Inicialmente, poderíamos tomar do soneto em -yx as figuras a serem disseminadas: *Angoisse, minuit, rêve, vide, nul, Maître, aboli, Néant, or, oubli, septuor*. Nesses significantes se inscreve a poesia mallarmaica, mas se a idéia é compreender o processo sintagmático das analogias disseminadoras então deveríamos nos ater as palavras como: *aille, écume, vierge, pli, abîme, aboli*, pois são muito mais estruturantes da sua poesia, uma vez que são essas que ocuparão os espaços em branco ou as posições marginais da frase. A disseminação aqui deve ser compreendida como um instrumento da auto-referência – abismal – do texto sobre si e, com isso, aquilo que se poderia considerar metafórico, recebe um tratamento metonímico pelo uso dessas palavras suplementares. Em “À la nue accablante tu”:

À la nue accablante tu
Basse de basaltes et de laves
À même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l’abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d’une sirène (MALLARMÉ, 1998, p. 44)²⁶⁵

Tudo ocorre em um “como se” as palavras pudessem significar, para além do naufrágio. As estruturas se disseminam primeiramente pela falta completa de pontuação. Nesse caso, o poema segue seu destino disseminador pela justaposição de elementos que não deixam marcar-se pela presença, mas antes por um apagamento de certa linearidade fundamental à dinâmica lógica de um texto. A estrutura aporística típica de Mallarmé ainda pode ser mantida, uma vez que os sujeitos ficam sempre sem sua referência imediata. Embora talvez o que nos interesse não é essa estrutura, mas aquela da disseminação mórfica e anagramática que é executada pelo texto.

²⁶⁵ “Ante a opressão da nuvem mudo / Baixa de basalto e de lavas / Até mesmo aos ecos escravos / Por uma trompa sem virtude // Que sepulcral naufrágio (sabes, / Espuma, se bem que o babes) / Suprema una entre os destroços / Aboliu o mastro só ossos // Ou o que furibundo falta / De alguma perdição alta / Todo o abismo aberto a vogar // Nesse tão branco fio que enleia / Avaramente há de afogar / Um flanco infante de sereia.” (tradução de Augusto de Campos, in CAMPOS et al., 1991, p. 77)

Primeiramente, poderíamos ler no primeiro verso um indecídulo – no sentido mesmo de sua biologia, de sua persistência – que não permite decisão: a palavra *nue*. Como nome, deve ser compreendida como ‘nuvem’ – e assim a reimaginou Augusto de Campos – mas como adjetivo poderíamos (e mesmo nome no masculino, que poderia funcionar aqui por pura silepse de gênero) poderíamos pensar em ‘nu’ ou em ‘pôr-se à descoberto’. Os dois significados deslizam na superfície do texto mallarmaico não permitindo a escolha, ou seja, a opção não é de escolha, mas de conduzir-se na duplicidade de sentido. O verso poderia ser, um tanto literalmente: “À nuvem esmagadora tu” ou “À nu tu esmagadora”; ou ainda “À nuvem esmagadora mudo” e “À nu mudo esmagadora”. A essa nuvem nua – ou à essa nua nuvem – abraça-se o termo opressor (*accablante*) que constitui a atmosfera imagética do poema, mas também por disseminação antecipa o branco (*blanc*) do último terceto. Essa prolepse pode ser compreendida em sua rede de equivalências com a nudez da página em branco ou ainda com a brancura da nuvem. Os rastros da ‘brancura’ textual – tão presentes na obra de Mallarmé – são formas sulcadas de compreender o significante enquanto *grama*, ou seja, como elemento capaz de se disseminar pelas margens, replicando-se sem necessariamente produzir um sentido prévio, representativo de algo (seja de objeto ou seja de palavra). A brancura da nudez da página é a opressão de qualquer poema meta-sígnico, pois é na falta, na incompletude da significância que reside o grande problema de sua leitura.

Essa opressão proléptica também se produz pelo elo com o *tu*, devidamente marcado no fim do verso, que é absolutamente passivo frente ao drama do naufrágio presenciado²⁶⁶, uma vez que nenhum verbo se liga a ele durante todas as linhas do poema e, por outro lado, mantém-se como particípio passado de calar (a nuvem é muda e esmagadora). O início do segundo verso deveria conter essa ação do elemento pronominal, mas na posição do sintagma verbal está mais um nome: *basse*. As múltiplas interpretações a esse elemento estão sintetizadas pelos comentários de Marchal (1998, p. 1206), não sendo necessárias repeti-las aqui. A idéia central do termo nos remeteria à noção de *tombeau* marítimo, uma vez que pode estar relacionado às rochas do fundo do mar que são mantidas sob as águas. A disseminação desse *basse* (abaixo da superfície e ainda em baixo de voz) se concretiza na palavra imediatamente posterior, o *basalte*. Se quisermos, ainda podemos vislumbrar um jogo etimológico em que o termo pode ser lido ideogramicamente como *bas + alte* (a origem do ‘*haut*’, em francês, é a mesma de ‘alto’, palavra latina ‘*altus*’), assim teríamos uma facécia das “rochas basálticas baixas e altas”(!). Nesse sentido, mais um rastro formal para a compreensão do texto mallarmaico, a presença da sonorização entre *basse* e

²⁶⁶ Talvez pudéssemos pensar em uma possível leitura intertextual entre o verso de Mallarmé e o episódio de Nuvoletta de *Finnegans Wake*, já analisado anteriormente no presente trabalho. Se a nuvem, para Joyce, é fonte do discurso que potencializa o rio-discurso das palavras (representada por ALP e o rio Liffey), talvez pudéssemos desnudar nuvem como essa potencialidade de choro (de menina-moça) que, na realidade conta fábulas e chora anagramas.

bassalte é pegada, traço mnêmico do quiasma disseminado, das diferenças sígnicas que permanecem inapreensíveis.

Ainda em termos de certa disseminação anagramática, pode-se observar – como assim o fez Bertrand Marchal – a sereia (*sirène*) nada (*rien*) do poema. A essa nulificação da sereia poderíamos atribuir a ausência de canto típico do poema mallarmaico, produzida pela opressora página em branco. Note-se que, no contexto, a sereia é afogada pelo fio branco das ondas. Em sua noção espermática para *écume*, Mallarmé promove a baba branca como afogamento e não como aquela que traz – miticamente, ao menos – a beleza e o amor (Afrodite trazida pelas espumas de Urano). Essa espuma é antes uma afirmação daquilo que sobra na página do poema da castração do pai, ou seja, são restos de discurso em que o objeto emasculado é a significação da metáfora original em termos de uma quebra simbólica. Esses dejetos lançados ao naufrágio – aqui compreendido como um paragrama de toda textualidade mallarmaica que segue em direção ao apagamento e à negação – não é apenas o que resta de simbólico, mas antes o toque – a ‘pedra de toque’, se quisermos retomar etimologicamente o basalto anteriormente referido – potencial em que a linguagem, por semiose introvertida, não mais se mantenha no universo simbólico da interdição. O naufrágio é considerado um sepulcro, como toda a imagem tempestuosa do poema. Dessa tumba-navio o que temos é puro destroço em que se abole justamente o mastro (*mât*), despido. Mallarmé corrompe a visão falocêntrica de que a poesia deva significar algo para alguém em termos de uma simbólica. Ao destroçar o mastro, a *sirène* cala-se – como a nuvem-nua se calara no primeiro verso – pois também pode ser interpretada como a cabeça figurativa da proa dessa embarcação naufraga; e o *rien* se concretiza como uma falta, um buraco na representação do poema.

Ainda em sentido anagramático, poderíamos ler o ‘*abolit*’ pelo sintagma ‘*tout l’abime*’. A abolição – tema do próprio *UN COUP DE DÉS* – é pôr-se em abismo. O que teoricamente funcionaria como, em uma tentativa literal, a própria *mise-en-abîme* auto-referente. Abismar-se, em certo aspecto, é dobrar o texto sobre si mesmo e fazer da representação referencial (ou contextual) uma fratura, na qual as palavras não podem dizer que o texto, explicitando-se em suas diferenças e seus rastros. A *mise-en-abîme* é sempre uma estrutura disseminada em que somente se pode compreender a estruturalidade interna ao texto por suas equivalências metáforometonímicas. Assim como o *abolit*, o abismo mallarmaico pode ser compreendido como verbo – abismar – e, com isso tem-se a tradução, meta-sígnica, da escritura. Pôr-em-abismo – ou em uma postura mais psicanalista e, portanto, mais ousada, ‘meter-no-abismo’ – é encontrar o buraco da falta da significação, tentando, por meio de uma negação reconstruir o elemento representativo primeiro, que seria a própria linguagem não-comunicativa. Abismar seria, assim, uma forma de

penetrar emasculando o sentido; penetrar como miticamente é proposto na história de Afrodite (que aliás tem em seu nome as espumas de seu pai, *aphrós*)²⁶⁷, sem o sentido, mas apenas com o objeto significante, já castrado.

O esvaziamento (*vain*) do texto pode ser visto em outro aspecto, ou seja, na união entre ‘*une entre*’ que se constitui por uma inversão de ‘ne’ > ‘en’. O texto propõe uma desdobradura (*éployer*) que consiga dar conta das inversões entre mar e céu constelado. Basicamente, a inversão postula uma idéia espelhada da dobra que se desdobra em mais vazio – como pode ser observado apenas pela constatação dos elementos introvertidos serem palavras gramaticais e não possuírem sentido próprio, mas mera funcionalidade textual. O abismo abolicionista que é o meta-signo conduz-se como uma dobra da falta e, essa, não representa nada. O branco fio – a página – é um afogar-se da metáfora como mera similaridade e um adentrar-se na relação metafórica do deslocamento, ou seja, a condensação somente poderia (e aqui só podemos concordar com Lacan) ser fornecida por um deslocamento, paragramático, dos significantes que se interpõem como que disseminados na estrutura sintagmática (e em Mallarmé, a página branca faz parte dessa sintaxe).

No rascunho de *Le Livre*, a disseminação se presentifica como propriamente um problema da constituição meta-sígnica:

Autrement et si on ne publiait ainsi
 par moitiés simultanées
 il n’y aurait
 d’existences pour les mêmes
 personnes, lectures – que deux parties
 de l’Œ

_____ ce n’est que grâce à deux textes
 répétés que l’on peut jouir de
 toute une partie



ou grâce
 au retournement

du même texte
 – d’une seconde façon
 de relire
 qui permet d’avoir
 le tout
 successivement.

(MALLARMÉ, *Le Livre*, 179 (A))²⁶⁸

²⁶⁷ Nesse sentido, Afrodite seria um paragrama de si mesma, pois sua vida começa com o nome e seu nome determina sua função de, digamos, espumar o mundo!

Nesse sentido, a disseminação deve ser compreendida como essas metades simultâneas em que cada nova leitura produziria uma existência ao texto-Livro se projetando como a duplicidade dos textos. A Obra (na verdade a Ob, pois é sempre um fragmento incompleto de uma realidade sígnica) é composta justamente dessa dupla face de um mesmo texto que deve ser proposta como uma metade da outra. O todo similar é compreendido como aquele que permite reler o texto sempre como um disseminar – espalhar sementes – no qual todo texto não passaria de um retorno ao mesmo texto, ou seja, não um retorno simbólico em que a textualidade é resolvida como significação, mas antes como um retorno que se depara com a falta.

ii. Estela / (*Vorstellungs-*)*Repräsentanz*

A inscrição tumular é, em Mallarmé, também estelar. O caráter estelar da poesia mallarmaica deve responder necessariamente à busca de um exílio do sentido naquilo que toca a representação, pois é nesse ínterim que age o ponto de disseminação como aquele que não exterioriza o texto, mas o faz refletir sobre si mesmo; em uma revolução constelar. Se tomarmos de empréstimo a metáfora – metonimizada pela visualidade – do Setentrião Norte que surge tanto no poema em *yx*, quanto em *UN COUP DE DÉES*, teremos a noção exata daquilo que, em Mallarmé, está além de algo meramente representativo, ou seja, poderíamos ver (ideando) o próprio representante da representação. A “conta total em formação” que é pensamento, matemática e poesia:

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant
avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre

(MALLARMÉ, 1998, p.387)²⁶⁹

A carroça dos sete bois da Ursa Maior inscreve sobre a página a sintaxe da morte da ninfa, da beleza. A disposição dos sete verbos – seis em formas nominais e um verbo sacralizando a ação – configura a disseminação da morte como um recurso da letra e não como um recurso

²⁶⁸ “Do contrário e se não se publicasse assim / por metades simultâneas / não haveria / existências para as mesmas / pessoas, leituras – que duas partes / da Obr // que é apenas graças a dois textos / repetidos que se pode gozar de / toda uma parte // ou graça / ao retorno / do mesmo texto / – de uma segunda maneira / de reler / que permite ter / o todo / sucessivamente” (tradução livre, minha)

²⁶⁹ « velando / duvidando / rolando / brilhando e meditando / antes de deter-se / em qualquer ponto último que o sagre » (tradução livre, minha)

significativo. A queda dos dados, a profundidade do naufrágio e a Ursa são analógicos e não permitem uma visada unívoca. Antes, o interpretante deve se despir da leitura sígnica, em que procurará encontrar um sentido fechado, ocluso, e se impor uma disposição nova acerca da leitura desses grafos dispostos na página. O “ponto último que o sagre”, pode ser tanto a última estrela da constelação quanto simplesmente o instante último do poema – já que se está a um verso apenas do final. Este ponto é sem dúvida uma vitória sobre o acaso representativo, uma vez que não há acaso no retorno ao inorgânico. No entanto, devemos nos prender a outro aspecto importante: o verso anterior, *avant de s’arreter*. O dado para antes da queda sacral? O naufrágio que não termina em morte? Se “todo pensamento emite um lance de dados”, os acidentes imprevisíveis dos signos devem estar sujeitos a toda forma caótica de reverberação, de sugestão. O meta-signo para antes da sagração do sentido, pois o mesmo não permite ser entropicamente controlado pela racionalização imediata de quaisquer regimes representativos.

A duplicidade entre acaso e controle deve ser pensada sempre em termos de uma construção negativa do texto meta-referente, pois a mesma exige uma inscrição daquilo que pode ser proposto como representação-coisa (*Sachvorstellung*) ou ainda como representação-palavra (*Wortvorstellung*). Em termos mais abrangentes, a representação-coisa (re-investimento de traços mnêmicos) unida à representação-palavra (verbalização e a tomada de consciência) forma uma representação consciente – conforme afirma Freud em “O inconsciente” (2006, p. 49) – e não pulsional. O meta-signo, para que seja re-inscrito como tal, necessita da compreensão da representação (inconsciente) da palavra ser entendida como coisa, nesse sentido as não-palavras (coisa?) podem ser compreendidas justamente pelo efeito das negativas. Aquilo que no texto mallarmaico deixou-se por dizer pode ser compreendido como uma estela que não contém o morto, mas a ausência de sua representação. A inscrição tumular seria uma representação de palavra compreendida como representação-coisa, pois se mantém fora do simbolismo verbal e constitui a imagem como forma de conhecimento acerca do representável. Em termos fundamentais, a inscrição – ou ainda toda representação – denota a perda da presença, mas sempre por um rastro de seu ocorrido. Nesse sentido, representar seria impor diferenças entre séries de associativas de presença e ausência.

No sentido de manter essa necessidade representativa-associativa, o meta-signo não pode ser identificado em termos de uma representação-palavra ou ainda de uma representação-coisa, pois ambos fazem parte de um nível de tomada de consciência que não condiz com os elementos dispostos na perda e disseminação de sentidos contidos no interior do processo meta-significativo, compreendido como destituição do valor de signo. As associações da representação

necessariamente nos impõem uma visão sígnica que necessita da resposta do significado.²⁷⁰ Como negativa a essa resposta, o meta-signo poderia estar mais bem delimitado pela expressão *Vorstellungsrepräsentanz* que nega o acesso da pulsão à consciência. Esse representante de representação somente pode representar a representação em seu lugar mantido de representação – talvez aqui uma tentativa de aproximar-se de Lacan com seu *tenant-lieu de la représentation* – ou seja, na própria alçada. A representação que se mantenha nesse nível de pura representabilidade somente pode receber uma resposta, aquela da pulsão. O caos pulsional transformado em ordem de linguagem pode ser assim definido como um representante-representativo, pois se mantém na fronteira, no limiar entre a excitação somática (da coisa) e a representação psíquica. Aqui, a noção pulsional é tida sempre como um lugar da representação que é representante. Em outros termos, a representação da pulsão permanece sempre no nível do inconsciente, em que seus traços são somados à intensidade ou investimento que é resto da descarga do componente intensivo (*Affekt*).

Poderíamos conduzir-nos por uma rede de relações na medida em que os traços que tramam a *Vorstellungsrepräsentanz* não mantêm relações exteriores à própria representação. Sendo assim, a representação-representativa nada mais é que um conjunto de representações que se correspondem como uma linguagem associativa e, que, de certa forma, somente representa os elementos que pertencem à mesma cadeia significante. O aspecto indicial de uma representação, em termos do meta-signo ou da *Vorstellungsrepräsentanz*, não pode ser mantido, uma vez que sempre se refere à exterioridade que se aponta para fora do discurso. O índice, como forma de toda metáfora, não pode remeter-se indistintamente a si mesmo sob pena de perder sua função de mostra, de registro. Como a representação deve manter-se em um horizonte sempre das diferenças dentro da cadeia de significantes, o aspecto a ser notado na *Vorstellungsrepräsentanz*, e no meta-signo por conseqüência, é aquele do ícone, pois o mesmo é pura representação de formas e não depende de objeto para significar, mas é autogerado.²⁷¹ Em termos icônicos, o meta-signo somente postula-se como desprovido de sentido e em intenso diálogo com outros significantes, que formam sua cadeia. Ora, essa é justamente a noção de *Vorstellungsrepräsentanz* freudiana em que a representação deva ser gerada por seu próprio objeto (pulsional). Por seu caráter icônico, a *Vorstellungsrepräsentanz* não permite uma inscrição, pois enquanto pertencente à moção pulsional busca uma satisfação em um lapso de tempo que procura investir uma representação-coisa. A iconicidade dos elementos da representação-representativa basicamente refere-se à constituição do significante como

²⁷⁰ Isso é o que parece propor Luis Alberto Garcia-Roza (2004, p. 245) quando descreve o par *Wortvorstellung/Objektvorstellung* freudiano como uma relação *Signifiant/Signifié* de Saussure. Nesses termos, não podemos construir uma teoria de desconstrução da representação do significado com base no simples binarismo entre termos linguístico-psicanalíticos.

²⁷¹ Conforme demonstra Charles S. Peirce em seus *Collected Papers*, n. 4531 e 4544.

propulsora da cadeia de relações internas que são estabelecidas na moção pulsional primária. Nesse sentido, não se pode falar de uma *Vorstellungsrepräsentanz* se não há uma perda do sentido em prol de uma disseminação de diferenças que são internas à própria dinâmica da representação.

A relação que poderíamos constituir entre a estela, o meta-signo e a *Vorstellungsrepräsentanz* na poesia mallarmaica poderia ser vista nos fragmentos:

(1)

rupture | en deux

j'écris — lui
 (sous terre)
 décomposition

mère voit —
 ce qu'elle devrait
 ignorer

—

 puis maladie il revient
 jusqu'à ce que com, tout
 épuré! (par mal) et
 couché — si beau mort
 — que fiction tombeau
 (on le fait disparaître —
 pour qu'il reste en

(MALLARMÉ, 1998, p. 937)²⁷²

(2)

nous
 son regard
 (conscience)

— longtemps
 regardé pendant
 maladie

—

 ou alors
 triomphe

après —

3^e partie

rupture entre I et II
 et entre II et IV
 II et III
 tout se rattache

— (MALLARMÉ, 1998, p. 937)²⁷³

Tomando esse dois fôlios de *Pour un tombeau d'Anatole*, tentativa mallarmaica de homenagear o filho perdido, a representação da morte não consegue se manifestar em termos de palavras, mas apenas pela noção de disposição sintático-gráfica da própria linguagem se refletindo como ruptura. O texto é antes de tudo uma decomposição, como está o corpo do filho, a poesia, por calar-se, deve converter-se nessa doença que contraria a comunicação. Nesses

²⁷² “(1 / ruptura | em dois // eu escrevo — a ele / (sob terra) / decomposição / mãe vê — / aquilo que ela deveria / ignorar / — / pós doença ele revém / até aquilo que com, tudo / depurado (por mal) e / estendido – se alta morte / — que ficção tumba / (fã-lo desaparecer — / para que fique em” (tradução livre, minha)

²⁷³ “(2 / nós / seu *olhar* / (consciência) / — muito tempo / visto enquanto / doente // ou ainda / triunfo / após — / 3^a parte / ruptura entre I e II / e entre II e IV / II e III / tudo se liga / —” (tradução livre, minha)

termos, a estela de Anatole nunca poderia ser concluída, uma vez que a representação da morte, para Mallarmé, não pode se dar no fora da linguagem. A negatividade seria o nome do processo pelo qual a representação deixaria sua exterioridade por uma busca estrita do universo da representação em seu lugar representativo, ou seja, nega-se a exterioridade em razão de uma perda de sentido – que é a própria morte – aparente para converter a experiência textual em uma meta-referencialidade. O texto se rompe em dois fôlios, em duas partes em que a decomposição do corpo (fólio 1) é replicado como a imagem consciente da duração da doença (fólio 2). A essa ruptura, ao final, ainda propõe-se uma terceira em que as ligações entre fôlios poderiam se dar pela própria noção de ruptura. A meta-referencialidade aqui se dá justamente pela cadeia de significantes que conduzem o gênero do *tombeau* à noção de desaparecimento (do corpo) da linguagem. O poema é mero *regard* e assim não se pode constituir como poema, mas apenas como dispersões de uma ficção (tumular) que insiste em manter-se na consciência.

Importante é observar que a ruptura inicial do poema pode ser compreendida desde a distância entre pai e filho, da oposição entre vida e morte, bem como da divisão do poema em duas partes. Impossível olvidar o sujeito inscrito nesse texto: *j'écris*. Imediatamente seguido de um pronome oblíquo em função complementar (*lui*). A ligação final (*tout se rattache*) só se consolida pela ruptura, como está disposto no próprio enunciado do texto. Sendo assim, a distância entre sujeito (*je*) e objeto (*lui*) nada mais é que a própria relação de decomposição que sofre a linguagem na tentativa de abarcar a morte como tema. Os fragmentos aqui são estelas partidas, ou melhor, estelas que somente se auto-referenciam (*revient*) por uma ficcionalização da morte – por uma iconização (analógica) – que não necessariamente representa e dá sentido ao fato inevitável, mas antes conduz a um universo de assemia em que a representação mantém-se no lugar da representabilidade. Não há dúvida que o texto represente algo, mas esse algo – ao ser visto como escritura e ficção – pertence à *Vorstellungsrepräsentanz* que insiste em não se inscrever como representação consciente de palavras, mas vê recusada sua admissão na consciência.

Para Freud, o termo *Vorstellung* significava “inscrição”, assim, todo elemento significativo que se dê em um lapso de tempo pode ser uma forma dessa inscrição, desde que não necessariamente se combine com um processo de significação. Às estelas representativas – aqui talvez uma forma de reimaginar a *Vorstellungsrepräsentanz* – somente podemos dar notícia, uma vez que o recurso à presença é sempre frustrado, pela ausência que não permite sequer ser substituída. A inscrição de uma ausência é já a diferença agindo em termos de uma representação-representativa, pois a mesma se compõe necessariamente de suas disseminações e

não de suas significações. O padrão erigido à memória dos mortos, talvez assim pudéssemos compreender a escritura do meta-signo: a despedida e rememoração do signo.

iii. Tombeau(x)

A irrepresentabilidade contextual da morte é um dos temas mais significativamente trabalhados pelo texto mallarmaico. Conduzindo o interpretante a uma destituição do caráter de signo para um significado, o texto impõe-se como uma cadeia de significantes na qual a *Vorstellungs-repräsentanz* pode agir como inscrição da ausência, com inscrição que não cessa de não se escrever. A linguagem mallarmaica é, nesse aspecto, algo não do campo do simbólico, uma vez que sua linguagem não se permite inscrição plena da contingência. Poderíamos vislumbrar uma possibilidade de compreensão da linguagem meta-sígnica de Mallarmé justamente como aquela em que o sentido (do regime do imaginário) é não apenas perpassado pelo campo simbólico do duplo sentido, mas sobretudo naquele ponto mesmo em que o não-senso pode atuar como representante-representação: está-se aqui no campo pulsional.

Ao imaginar essa figura dos *TOMBEAU(x)* queremos evidentemente ensaiar a discussão, por estranhamento, e conseqüentemente por distanciamento da coisa, acerca da arte funerária em que se estabelece o texto mallarmaico. Grafado dessa forma – com um *x* plural, entre parênteses – o lexema deve ser compreendido em, ao menos, dois aspectos: o primeiro como uma pluralidade, uma generalização que constrói o texto mallarmaico a partir da idéia de arte funerária; e o segundo, como objeto estranho à palavra, um *x* que é também um *-yx* sem significação. Em termos de uma gramatologia, esse plural é inaudito – como o *a* da *différance* derridiana – e constitui-se como um *gramma* da diferença no qual o texto será fundado. O (*x*) é rastro que, diríamos talvez ironicamente, assinala a opção pela pluralidade como mecanismo inerente ao texto mallarmaico. Esse rastro não pode, portanto, exercer função representativa indicial, mas antes deve essencialmente responder – pelo *réploiment* – a um estatuto de iconicidade típico da presença (não-presentificada, diga-se ao contrário, sentida e percebida como ausência) da *Vorstellungsrepräsentanz*.

O gênero literário do *tombeau*, muito desenvolvido na França renascentista, recebe em Mallarmé um tratamento especial, uma vez que serve nitidamente não apenas para constituir a memória do morto, a eternidade de um homem memorável, mas amplamente torna-se um verso de circunstância – tão ao gosto do poeta – em que se torna possível meta-referenciar, pela metáfora da nulidade (da morte), o processo disseminado e assêmico da poesia. Joël Castonguay

Bélanger²⁷⁴ propõe a leitura desse gênero como literatura de circunstância para “*célébrer la mémoire d’un défunt plus ou moins réputé, qu’il ait été membre de la famille royale, serviteur de l’État, officier, médecin, juriste, poète, etc.*” (p. 56), ou seja, tratava-se de um gênero absolutamente encomiástico e, portanto, laudatório que não necessariamente traduzia-se em boa literatura.²⁷⁵ O número limitado de *topoi* faz dessa linguagem algo muito preso e restrito a um sistema fadado à falência; ainda mais agravada pela tentativa de estetizar a dor do poeta que o constrói.

No entanto, o gênero ainda permite a Mallarmé a construção de certa inovação nesse aspecto. O poeta utiliza-se do *tombeau* não como enunciado previamente esperado por encomiastas, mas como uma tomada de partido da enunciação da própria poesia. Talvez aqui serviria a pergunta: o que vale celebrar em poesia senão a morte dela mesma? Essa enunciação é assumida justamente por uma espécie de arquitetura – Bélanger utiliza a expressão “*métaphore architecturale*” para descrever o processo de construção do *tombeau* – em que a composição dos versos mantenha em seu horizonte a escritura e a morte, ambos compreendidos como ruptura. Em termos daquilo que nos diz Derrida sobre Mallarmé:

No leito se tem tanto a escritura como a morte. O livro é ao mesmo tempo o lugar do hímen e a figura do sepulcro. A porta sepulcral se mantém sempre próxima de um broche heráldico. (DERRIDA, 1989, p. 65)

A metáfora do leito como lugar da escritura e da morte parece realmente responder aos anseios escriturais do texto mallarmaico, pois o consolida como leitor (*lector*) e como cama (*lectus*). O leito como espaço da significação conferida ao interpretante é, em certo aspecto, a atividade em que o signo somente pode se manifestar como ausência – leito de morte – que é presentificada pela leitura, sempre refletida pelo processo enunciativo. A heráldica do signo, nesse sentido, é para Mallarmé um reflexo da porta da morte, da negação e do retorno ao inorgânico. O leito de morte é uma leitura que se faz escritura justamente naquilo que o *tombeau* é capaz de inscrever. Derrida nos propõe a leitura em mão dupla do livro mallarmaico: lugar do hímen e figura do sepulcro; do casamento à morte. O livro seria um entre-lugar, uma *brisure* no qual as coisas se unem e se rompem, se fecham e se abrem. O *lit* francês tanto poder ser ‘leito’, espaço delimitado e circunscrito, como pode ser ‘lê’, momento eventivo, tracejado de um processo indelimitável. A morte, assim, se põe a ler no leito, ou ainda, o leito é para se ler. Essa leitura, para concordar com a homografia dos termos, deve ser estabelecida no presente impessoal

²⁷⁴ Cf. Joël Catanguay Bélanger, “L’édification d’un Tombeau poétique: du rituel au recueil”. *Études françaises* 38, 3, pp. 54-69, s.d.

²⁷⁵ O que pode ser confirmado plenamente pela desaparecimento do gênero logo no início do século XVII – como também ressalta Bélanger. O *tombeau* perde seu prestígio pela simples repetição de fórmulas e sistematização da forma de celebrar, forma apenas laudatória, a morte de alguém. Em um histórico – que Bélanger atribui a Fleges – a causa do desaparecimento estaria justamente em uma ‘norma’ classicista, a *imitatio*.

da terceira pessoal: *ele lê* e não um sujeito (eu) ou um objeto outro (tu). Em realidade poderíamos ainda conjecturar que o leito o lê, como leito, uma vez que temos o artigo definido que pode ser lido como um pronome pessoal que substitui o objeto! A reflexividade do leito de morte é, metaforicamente, associada pela reflexividade da leitura como ato que ocorre em presença; o que em certo aspecto contribui para uma melhor compreensão do processo de leitura como uma presentificação da enunciação (*il lit*) frente a um signo morto da ausência (*le lit*).

A atribuição heráldica é sempre a epígrafe da ausência na qual todo *tombeau* – e com isso toda obra de Mallarmé – possa ser erigido. Pela limitação do tema, necessariamente de morte, a noção de arquitetura deve ser supervalorizada. Talvez aí resida o “problema-Mallarmé”, uma vez que seus mitos paradigmáticos são sempre os mesmos em situações enunciativas mais diversas. A essa heráldica do leito de morte, Mallarmé constituiria a noção de cisão entre vida e morte, ou em termos lingüísticos, entre significante e significado. Nesse sentido, a morte seria a ausência ineludível de toda poesia mallarmaica – a flor “*absente de tous bouquets*” (2003, p. 213) – na qual toda presença leva ao universo da própria construção poemática e não ao exterior possibilitado da referencialidade.

Paul de Man (1986) – como já nos referimos anteriormente – analisa os *tombeaux* mallarmaicos a partir de seu caráter representativo e interpretativo. Mas, em certo sentido, seu argumento dá voltas quando associa a morte tematizada por Mallarmé a sua busca por uma impessoalidade. Se a morte é a destruição do aspecto subjetivo da linguagem, não podemos concordar que a mesma ainda possa fazer parte de um universo essencialmente mimético. A linguagem, ao se ‘objetivar’ exerce uma forte influência sobre a presentificação do signo como necessidade ontológica. A morte não necessariamente precisa de um signo fundamental para dizê-la, ela se diz como negação. Assim, poderíamos nos manter na circunstância do entre-lugar derridiano no qual é possibilitada a compreensão da morte como leitura do não-senso.

Como se sabe, Mallarmé escreveu diversos *tombeaux* durante sua vida. Esses textos foram coligidos em *Poésies*, pelas edições Deman, de 1899, e seguem uma dinâmica não meramente de celebração ou rememoração, mas sobretudo nos impõe um problema poético crítico a ser debatido. Para uma melhor elucidação da leitura meta-significativa, tomemos agora esses *tombeaux* e façamos a análise do (*x*) do problema²⁷⁶.

O “Toast funèbre” dedicado a Théophile de Gautier nos apresenta dois versos meta-significativos:

²⁷⁶ Minha proposta será a de ler um ou dois versos de cada *Tombeau* para confirmar o aspecto meta-representativo presente nesses textos de Mallarmé. Como finalização das discussões acerca dessa figura mallarmaica, ainda analisaremos a tentativa de *tombeau* ao filho Anatole.

Le sépulcre solide où gît tout ce qui nuit,
Et l'avare silence et la massive nuit. (MALLARME, 1998, p. 28)²⁷⁷

O nada e o silêncio necessários ao poeta agem aqui como uma tentativa de nomear o processo poético de um prisma que relaciona, por analogia, a morte à escritura. A esse vazio significativo, o texto meta-sígnico nos impõe uma constatação elementar acerca de sua construção: é apenas pela nulificação que as estruturas desse “brinde” podem se fazer como textualidade. Como o *tombeau* é necessariamente um texto circunstancial, o poema precisa construir pontes entre a leitura e o leito de morte. Nessa circunstância é que Mallarmé faz instalar-se a lei que rege o meta-signo: a textualidade compreendida como uma textura de significantes que se impõem frente ao significado, produzindo uma cadeia associativa que não necessariamente leva a um significado – talvez leve antes ao nada almejado pelo poeta – mas a um processo de perda, de falta, no qual a assemia é dominante pelas diferenças estabelecidas.

Naquilo que toca ao meta-signo, a abolição do homem (“*Le Néant à cet Homme aboli de jadis*”) pela ação do nada é significativa, pois produz um espaçamento, no qual o Homem (simbólico), é temporalizado pelo Nada (furo do real) que anula o espaço significativo. A concretude espacial do homem somente pode se manifestar, em um texto mallarmaico, em sua impessoal nulificação; o que no caso se dá pela temporização. Esse não é o processo conceitual da *différance* derridiana? O espaçamento do homem se faz no diferir do outrora (*jadis*); a temporização do nada é igualmente delimitada pela diferença do demonstrativo (*à cet*). Meta-significamente o texto é sempre um durante e um através, no qual o tempo diferido (a morte, a finitude, a metáfora) é replicado em um espaço diferenciado (a página, a letra, o *gramma*).

Os dois últimos versos desse “Brinde fúnebre”, transcritos acima, concentram toda uma teoria meta-significativa. Primeiramente tomemos essa rima de mesma palavra: *nuit*. A nociva noite do sentido é totalmente composta pela disseminação do texto. Ao conjugar o verbo ‘*nuire*’ (talvez algo como ‘lesar’ em português, mas com o sentido fundamental daquilo que é ‘nocivo’), o texto mantém a relação analógica de lesar com “produzir noite” – algo como “noitar”, em um neologismo. Ora, esse procedimento pode ser compreendido como a própria tessitura do poema em que o sepulcro “sólido” seria a página onde “jaz” esse obscurecimento que afeta. A página como sepulcro estabelece uma relação material entre signo e produção do signo, justamente naquilo que essa produção (noturna) pode lesar a solidez material da página. A morte está muito além da página, talvez aí uma lesão (noturna) muito mais forte, mas como a morte em Mallarmé não é apenas uma inevitabilidade ou um dado meramente paradigmático, o jazer que marca a

²⁷⁷ “Sólida tumba onde jaz o que arrefeça, / E o avaro silêncio e a noite espessa” (tradução de Júlio Castañon Guimarães, 2007a, p. 15)

presença sólida da página é ao mesmo tempo essa falta produzida no tempo (da finitude) em que os significantes, de certa forma, desafiam seu estatuto de signo e significação.

O último verso do poema ainda é mais enfático: lesar o sepulcro é apenas o primeiro passo da disseminação que constrói o texto; surgem aqui o “avaro silêncio” e a “massuda noite”. Ao se lesar, o signo corrompe o fundamento representativo e põe em seu lugar seu aspecto sempre faltoso que ensaia se completar por esse desejoso silêncio – sempre objeto de falta – e dessa espessura que é o obscurecimento lesado. Vejamos que a resposta é uma réplica paroxística e aporística do penúltimo verso. Basicamente, a presença sólida da página é preenchida pelo silêncio e a obscura lesão do sentido que somente podem indicar um estado faltoso da representação. O Nada que temporizara o Homem (especializado) aqui se encontra com seus recursos desfundantes, com seus *grammas* incontestes.

Já na tumba para Edgar Allan Poe, o meta-signo propõe-se por outra visada, que necessariamente suplementa a anterior:

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
(...)
Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur, (MALLARME, 1998, p. 38)²⁷⁸

A voz estranha atribuída à poética de Edgar Poe é referida pelo texto em seu primeiro verso: um *Lui-même*. Esse a si-mesmo é signo da morte para Mallarmé, uma vez que é a partir dele que se esvazia a referência a um dado exterior a sua presença. Nesse aspecto, devemos compreender o si-mesmo como um retrato da atividade do *Poeta*²⁷⁹: “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”. Essa preocupação com o sentido puro soa como uma aproximação da noção de poesia como algo que pertence ao universo mítico, das palavras plásticas e não representativas. A ‘poesia pura’, preconizada pelos *poètes maudits*, era puro ritmo e sinestesia que conduziria o leitor a um universo transcendente-religioso em um êxtase extraído apenas da linguagem. Sendo assim, a pureza se refere a um estado de ausência estabelecido no qual as palavras devem ser tomadas como pontes sensoriais. Ainda lendo esse verso, na realidade apenas três palavras dele, podemos observar uma peculiaridade acerca da pureza dessas palavras. O texto desliza, naquilo que parece inicialmente inaudito, entre ‘*plus pur aux*’ para uma construção como ‘*plus pureaux*’, ou ainda, ‘*plus pluraux*’. Nesses lapsos, pode-se ler primeiramente “mais descobertas palavras” (no sentido de destelhadas), ou seja, palavras que seriam despidas de proteção representativa; e, em um segundo momento, por um lapso que desloca o /l/ para o lexema posterior, “mais plurais palavras”. Desse modo, a pureza das palavras da tribo poética não seriam ingenuidades

²⁷⁸ “Um sentido mais puro às palavras da tribo // Calmo bloco caído de um desastre obscuro,” (tradução de Augusto de Campos, in CAMPOS et al., 1991, p. 67)

²⁷⁹ Aqui o jogo com o recurso gráfico procura manter a relação entre poeta e Edgar Allan Poe, no qual seu nome é assinado como modelo simbólico de toda atividade poética. Poeta, portanto, seria, poealmente, “suscitar a morte com voz estrangeira” (em uma tentativa parafrástica do poema mallarmaico).

primitivas, mas um jogo arquitetural de desnudamento (destelhamento, seria melhor) e de pluralização de disseminações que criam o aspecto estranho à linguagem cotidiana.

Mas é no primeiro verso do último terceto, esse “*Calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur*” que realmente podemos constatar uma leitura meta-sígnica a partir dos *tombeaux*. Aqui, a lápide de Poe é transformada em texto decaindo-se, ou seja, mais uma das reiteraões paragramáticas de Mallarmé acerca do texto constelar. O diálogo desse bloco se estabelece tanto com o soneto “*Ses purs ongles...*” quanto com *UN COUP DE DÉS* e nos dois casos a questão, digamos, “astral” do texto revela-se como possibilidade de interpretação da obscuridade. Talvez pudéssemos vislumbrar uma noção náutica de orientação pelas estrelas, as quais seriam formas de metaforizar a obscuridade do sentido e a revelação do mesmo por um processo que necessite do interpretante.

No verso estelar – tomado em seu duplo sentido de lápide e de estrela – mallarmaico o astro é sugerido dentro de uma palavra: *désastre*. A “má estrela”, como pode ser compreendida etimologicamente, nesse poema, não revela, antes obscurece mais; justo por ser a negatividade do aspecto astral. Se a revelação, presente até mesmo em *UN COUP DE DÉS*, não ocorre na estrutura do *tombeau*, talvez tenhamos uma metáfora fundamental para o meta-signo: aquela da escritura desastrosa, na qual o sentido se perde por sua queda estrelar, ou em outras palavras, o desastre pode ser compreendido como perda do sentido ou entrada na obscuridade oferecida pela inevitabilidade da morte e do perdurar do bloco lapidar, que é o texto.

A escritura do desastre pode ser compreendida como um processo de ultimação do limite, ou seja, escrever o desastre como o além do escrito que se limita à representação. Maurice Blanchot cunhou a expressão em 1980 no fundamental *L’Écriture du Désastre*. Para o autor, o desastre é necessariamente “ser separado da estrela”, a indicação da “queda”, a escritura que é caracterizada pelo desastre é essencialmente marcada pela falta ou ainda pela negatividade do objeto revelado. Nesse sentido, escrever é sempre um negar-se a significar, pelo desfazimento do astro, pela disseminação dos sentidos constelares. Em termos mallarmaicos, a escritura do desastre seria justamente a compreensão significativa desse fragmento de *bloc*, caído. Escrever fragmentariamente, pela justaposição de apostos, é uma forma de compreender a linguagem como perda e negação da totalidade. Cada palavra é, no texto do *tombeau*, uma disseminação de estrelas que se, digamos, des-estrelam; põem-se em estado de perda, de desastre.

A tumba de Baudelaire segue em um sentido muito parecido:

Au voile qui la ceint absente avec frissons
Celle son Ombre même un poison tutélaire (MALLARME, 1998, p. 39)²⁸⁰

²⁸⁰ “No véu que vibra e a ela ausente a envolver / Aquela a Sombra dele um vírus protetor” (tradução de José Lino Grünewald, 1990, p. 33)

A palavra meta-sígnica é aquela envolta em uma sombra sintagmática. Ler esse segundo verso é realmente uma tarefa das mais complexas: *Celle son Ombre même un...* José Lino Grünewald ensaia uma tradução como “Aquele a Sombra dele um vírus protetor”. Mantém o estranho da frase, mas não resolve as referências lógicas do texto. O triplo traço para Sombra talvez somente possa ser explicado pelo processo de velamento que ocorre exatamente no verso anterior. E mesmo nesse sentido temos problemas. A referência feminina no texto se perde completamente, ou seja, o véu que “envolve” pode se referir a Sombra ou à Prostituta apenas sugerida no restante do poema de Mallarmé. A sombra sintagmática do poema pode ser compreendida justamente pela perda da referência das partes femininas (*la, celle, absente*)²⁸¹ que se disseminam em torno da sombra. A réplica a esse fundo impossível seria justamente a leitura das imagens como interpretações sintáticas. A frase em que o véu envolve ausente (faltosa, para manter o feminino) é feito de sombras de sentido construídas pelo velar dos elementos sintagmáticos (palavras não-lexicais) que se disseminam até perder a referencialidade em termos da construção do sentido na própria frase. Se lermos *à la lettre* o verso, teríamos algo como a palavra (o véu) que a (palavra) envolve, sempre faltosa, forja-se por essa sua sombra mesma (da palavra), ou seja, na ausência, a palavra seria sua própria sombra – sua possível perda do sentido – ao cobrir-se com seus próprios véus (recursos de deslocamento). Desse deslocamento obscurecedor – desastroso – surge a “proteção” pelo veneno. A promessa de Mallarmé de envenenar com pequenas gotas seus poemas parece fazer-se um fato textual. A tutela do veneno seria uma saída para a escritura em que a sombra de construção se faz presente?

O *tombeau* em homenagem ao aniversário de morte de Paul Verlaine²⁸² continua o processo de *réploiement* tipicamente meta-sígnico:

Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l’astre mûri des lendemains
Dont un scintillement argentera la foule. (MALLARMÉ, 1998, p. 39)²⁸³

A imaterialidade do luto é posta em termos de uma opressão demasiada, talvez mesmo em termos de um paradigma mallarmaico desse sufocamento proposto pelas dobras que surgem dos astros. Nesse poema, a cintilação se constrói pela dobra das palavras que se convertem em incompreensão. Se seguirmos a interpretação de Paul de Man (1986, pp. 179-181) poderíamos concordar com a noção de etimologia criticada pelo teórico entre ‘casamento’ e ‘nuvem’ para o

²⁸¹ Seria necessário aqui referir-se a um jogo imposto pela língua francesa da alteração do adjetivo possessivo *sa* para *son*, por preceder uma palavra que se inicia com vogal (no caso, *Ombre*). Obviamente, a exatidão mallarmaica de fazer nos perder na marca do feminino também passaria por essa simples alteração formal, normativa, dando a mais uma marca feminina um aspecto de masculino. E, ainda nesse sentido, o adjetivo indefinido *même* pode fortalecer minha interpretação, uma vez que não apresenta marca de gênero em francês.

²⁸² Poderíamos escolher aqui o primeiro verso (*Le noir roc courroucé que la bise le roule*), mas pensamos não ser necessária uma análise exaustiva uma vez que aquela proposta por Paul de Man já produz o efeito de uma retórica meta-textual ao poema.

²⁸³ “Este imaterial luto oprime as inúmeras / Núbeis dobras o astro maduro do vindouro / Em que uma cintilação prateará a multidão.” (tradução livre, minha)

nubile mallarmaico: o jogo seria então as dobras (ou vincos) de nuvens ou de casamentos. Mas esse aspecto ainda não é suficiente para compreender o texto, uma vez que de Man acaba por concluir – em sua ânsia por uma busca da representabilidade – que o verso pode querer dizer que “*the cloud covers up the star and hides it from sight*” (1986, p. 181). Tentemos mais um jogo etimológico muito utilizado pelo tardio Mallarmé: o *plicare*. O termo tem procedência náutica e significa “chegar”, “aportar”. Assim, nos conduz às dobras feitas nas velas – ainda pelos véus mallarmaicos poderíamos chegar a uma mesma conclusão, uma vez que a palavra *voile* apresenta dois sentidos, um masculino, ‘véu’; outro feminino, ‘vela’ – quando da chegada dos nautas aos portos. Assim, a dobradura mallarmaica pode igualmente se referir à dobra como à chegada; e nada mais evidente na poesia final de Mallarmé que suas imagens náuticas e naufragadas. As dobras das velas encerram a viagem, como as dobras dos textos encerram as possibilidades interpretativas. Nesse segundo jogo etimológico poderíamos ver os “nubentes chegando” ou as “nuvens chegando”. Essa chegada (dobrada) é marca da indecidibilidade típica do meta-signo que não se deixa apanhar por um sentido previamente determinado e representativo, nem muito menos pela mera polissemia que conduz o texto para um deslimite.

Richard Wagner é igualmente homenageado com um *tombeau* que se manifesta pelo silêncio e pela simulação:

Le silence déjà funèbre d’une moire
 Dispose plus qu’un pli seul sur le mobilier
 Que doit un tassement du principal pilier
 Précipiter avec le manque de mémoire.
 (...)
 Jusque vers un parvis né pour leur simulacre, (MALLARMÉ, 1998, pp. 39-40)²⁸⁴

Aqui a dobra é o próprio fólio²⁸⁵, o livro silencioso que se dispõe pela falta da memória. Vemos nesse último *tombeau* o aspecto fundamental da assemia mallarmaica: o silêncio da dobra. O paradoxo dessa homenagem reside justamente na dicotomia da música e do silêncio. O texto seria um simulacro no qual a *Gesamtkunstwerk* wagneriana seria possível. O poema fúnebre mallarmaico não é apenas a palavra, mas a mudez fundamental da música construída por uma sintaxe que é a própria destituição da memória como pilar poético. A *moire* textual faz ondular-se como tecido de si mesmo no qual a morte seria apenas mais uma de suas formas. Dobrar-se, em fólio, é dispor-se em silêncio de morte. George Steiner diz que uma alternativa aos poetas de

²⁸⁴ “Silêncio de um tecido em seda cinerário / Mais que uma só dobra pode desdobrar / Sobre o móvel que a queda do grande pilar / Derroca com a memória em estado precário. // Até um adro nascido para o simulacro.” (tradução de Júlio Castañon Guimarães, 2007a, p. 23)

²⁸⁵ Aspecto muito bem percebido por Grünewald em sua tradução do poema, realizada ao se cotejar as traduções para o inglês que traduzem a palavra *pli* por *fold* (prega, fólio), cf. pode-se ler em Mallarmé (1990, p.43)

discurso fraturado é optar pelo silêncio. Silenciosamente o texto deixa de significar, pois o mundo assim não o quer mais: “The poet seeks refuge in muteness” (Steiner, 1990a, p. 59)²⁸⁶.

O silêncio é paroxismo – o (*x*) da tumba – que não se pode resolver a não ser pela réplica escritural, ou seja, só há silêncio quando há escritura para calar esse aspecto silente de todo texto. Necessariamente a mudez deve ser precedida de uma noção de tecido que articula a sintaxe produtora da condensação poemática. Esse silêncio aporístico de Mallarmé recebe nos *tombeaux* seu estado de ausência mais fundamental, uma vez que se constrói pelo desastre da negação da escrita como fonte de vitalidade. O poeta não só homenageia, tornando imortal o morto, mas sobretudo propõe um texto que se pensa, em termos de uma linguagem que é silêncio na medida em que não permite conduzir-se pelo significado.

iv. Anatole

Jean-Pierre Richard organizou em 1961 uma edição na qual pôs o sugestivo nome de *Pour un tombeau d’Anatole*. Trata-se da reunião dos 202 fólios escritos por Mallarmé para tentar homenagear o filho morto. A edição de Richard ainda conta com uma exaustiva introdução em que descreve quem foi Anatole Mallarmé e o todo do livro (sua forma, arquitetura, personagens). O crítico propõe a leitura da morte do menino como uma tentativa de irromper a mortalidade e de ressurreição estabelecida pela palavra. Obviamente essa será apenas uma tentativa, mas uma tentativa que leva à descoberta terrível de que a linguagem não pode com o real. O drama da linguagem se faz então por esse contato direto com a morte e com o silêncio do desastre que *anéantit* (para usar um termos de Richard) aquilo que seria a “literatura”. Como diz Mallarmé no fólio 99: “*douleur éternelle et muette*”.

Ao expor os *Tombeaux* de Mallarmé deixamos de lado, propositalmente, a tentativa, o “ato literário”, a figura de Anatole Mallarmé. O poeta Stéphane não conseguiu livrar-se do luto mantido em torno da morte precoce (aos 8 anos de idade) do filho. Achamos melhor fazer dele uma figura à parte, pois seu texto também é um à parte na obra poética de Mallarmé. O furo causado pela perda é a partir desse momento uma proximidade com o objeto sempre faltoso, o poeta instalará agora uma escritura sempre fraturada que não permite a contenção típica da representação e da poesia absolutamente mimética. Estar mais além do silêncio, a morte de Anatole pode ser vista como a instalação da negatividade representativa e, assim, como ruptura da estrutura padrão nos textos “literários”. Talvez pudéssemos propor que Anatole, antes de ser filho de Mallarmé, ou melhor, ao invés de produzir uma leitura biográfica da obra mallarmaica, deva ser compreendido quase que como um “acontecimento literário”. A morte do menino, em

²⁸⁶ “O poeta busca refúgio na mudez” (tradução minha)

1879, pode ser o estopim para chegar-se a teoria da *pliure* dentro da poesia moderna, uma vez que é a partir desse momento que Mallarmé começará a impor o silêncio, a fragmentação, a incompreensibilidade em seus textos – talvez em uma atitude de gerar uma suplência da morte do filho – e, com isso, possibilitar uma experimentação estética que chegará às vias de fato no poema “tipográfico e cosmográfico”, como o definiu Claudel. Talvez não fosse demasiado afirmar que a morte de Anatole deu origem à poesia pós-utópica – termo de Haroldo de Campos (1997a) para tudo o que foi escrito pós- *UN COUP DE DÉES*. Portanto, de uma experiência *troumática*, a poesia se fez meta-sígnica na medida em que não simplesmente permite o poeta vivenciar o luto, mas, sobretudo cria um buraco no sentido e na significação.

Corroborando essa interpretação pode-se ler o fólio 22 onde Mallarmé faz de seu filho a figura do próprio Livro:

(1

avec don de parole

j’aurais pu te faire

toi, l’enfant de l’œ.

roi faire de toi

au lieu

— non, triste du fils

en nous

— te faire — de

tâche

non —

or il

souviens-toi des prouve

qu’il le

jours mauvais — fut —

joua

bouche fermée, etc. ce rôle!

parole

— etc. natale —

oubliée

c’est moi qui

t’ai aidé depuis

(MALLARMÉ, 2006, p. 160)²⁸⁷

A figura se construindo é propriamente aquilo que deve ser analisado nesse despejar de palavras sobre a folha. Anatole é visto como uma presentificação da palavra poética justamente por sua ausência (mortal). Essa presença se dá na medida em que o texto se depara com a falta, ao falar de morte, e com isso está além da linguagem, do representável. A figura de Anatole é uma figura do impossível em termos de linguagem, é uma falta que não se completará ou mesmo não deixará de ser falta, pois o pai não realizará uma representação da pluridimensionalidade do real. O texto de *Pour un tombeau d’Anatole* nunca deixará de ser um “por um”, pois não pode se constituir como literatura; seu campo é o da escritura, na qual seu saber (estilístico) sempre é um

²⁸⁷ “(1 / com dom de fala / poderia te fazer / a ti, criança da obr. / rei fazer de ti / no lugar / – não, triste pelo filho / em nós / – te fazer – de / ofício / não – / ou ele / lembra-te as provas / que ele o / dias ruins – foi – / encenou / boca fechada, etc. esse papel! / fala-palavra / – etc. natural – / esquecida / sou eu que / desde que te ajudei” (tradução livre, minha)

rolamento sobre seu próprio saber. Barthes, em *Aula*, nos tenta a destroçar a força literária da representação:

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). (BARTHES, 2000a, p. 22, *grifo do autor*)

A noção de irrepresentabilidade do real faz da escritura algo muito além da linguagem, mais-além do escrito. E se a literatura é uma forma de corromper o poder, criando um código do “despoder”, a escritura seria estar na recusa, preso à recusa, de utilizar-se de uma linguagem. Ora, não é isso que ocorre com o inacabamento dessa “tumba” mallarmaica? Em certo sentido, essa é uma utopia poética, ou melhor, uma destopia poética, uma vez que o espaço, em termos representativos, não alcança seu espaçamento. A linguagem utópica de Mallarmé pode se fixar nessa figuração do real demonstrável, da pluridimensionalidade, que é construída em Anatole. Veja-se que o texto não nega o “don de parole” que seria o próprio poema do pai ao filho, mas o lança em uma indeterminação futura que não prevê um término. A obra sempre iniciada e não finalizada, o que se vê marcadamente pela abreviação *æ*. (referência clara ao *Livre*), é essa criança, infância que não sai do lugar. O inacabamento da vida de Anatole produz um vazio daquilo que poderia ter sido, poderia ter tomado lugar e simplesmente não pode ser. No espaço dessa falta resta uma tarefa (*tâche*) negativizada, em que lembrar é prova da existência, prova pela “bouche fermée” pela doença. O papel dessa figura moribunda é ser a palavra de esquecimento. Anatole seria, com isso, um real irrepresentável, impossível no qual a poesia meta-sígnica começa a se fazer presente e, com isso, desafiar a noção de signo como aspecto de uma totalidade.

v. Rastro / Rature / Letra

A natureza de todo rastro é aquela do apagamento. Em termos derridianos, o *trace* é um espaçamento e descarte na origem. A exterioridade é sua natureza, uma vez que não se envia a uma presença, mas antes se estabelece como uma ausência. Portanto, não há, no rastro, uma presença subordinativa – como há na voz (da fala) – na qual o sujeito deva se manifestar como dependente de um discurso; o *trace* é origem, mas origem descartada, rasura.

O sentido meta-sígnico do *trace* seria justamente esse de apagamento, pela rasura. Em uma escritura que a assemia é a réplica necessária, o texto somente pode ser compreendido como um sulcamento deixado, um buraco no solo (*Grund*, que também pode ser lido como fundamento). Assim, toda ação de rastro é sempre uma dobradura do texto sobre si mesmo, uma

vez que não há texto sem rasura e, nesse aspecto, não há rasura que não seja em si uma raspagem sobre a mensagem anterior. Vê-se no tocante à formação dessa figura justamente a idéia de rastro como *différance*, tendo em vista sua inexistência enquanto tal (em si mesma) e sua inscrição como puro apagamento, ou seja, o rastro somente pode se manifestar como aquilo que ele não é, como aquilo que ele não cessa de não ser.

O espelho que marca o *trace* é o mesmo que marca a escritura como tal, ou seja, deve ser compreendido como um processo de ocultamento de suas marcas. Com Jacques Derrida, em *De la grammatologie*:

La trace, où se marque le rapport à l'autre, articule sa possibilité sur tout le champ de l'étant, que la métaphysique a déterminé comme étant-présent à partir du mouvement occulté de la trace. Il faut penser la trace avant l'étant. Mais le mouvement de la trace est nécessairement occulté, il se produit comme occultation de soi. (DERRIDA, 1974, p. 70)²⁸⁸

Se há uma presença do rastro, essa somente pode ser compreendida como uma dissimulação do outro, pois o rastro nunca é a si mesmo, mas um ocultar-se a si mesmo em proveito do outro. O movimento do rastro não é nunca uma presença absoluta, uma vez que sua produtividade é aquela da ocultação e do apagamento. Derridianamente, rastro não é tal qual exatamente por não poder ser um estado, mas devendo ser uma operação, em outros termos, o rastro é um “deixar-rastro” e nunca significa um como tal. Nesse sentido, seria a (em estado puro) própria *différance* (1974, p. 93), tendo em vista que não existe como tal e está fora de toda plenitude do ser. A *différance*, que é rastro, é anterior a toda constituição de signo e, assim, não se permite no simples binarismo entre presença e ausência ou ainda significante e significado. O rastro, como ocultamento, está na origem e a origem é o desaparecimento do começo. Diríamos ainda, ocultar, pelo rastro, seria um estar *hors-presença*.

A presentificação do outro é, de um ponto de vista desconstrutor, a ausência de si mesmo. Nesse apagamento está a origem e a rasura da origem, pois é apenas em termos daquilo que difere o rastro que a origem pode ser compreendida e, assim, essa compreensão se faz como uma textura diferencial e diferida dos começos. O rastro seria aquilo que se dá a ler, enquanto pegada, enquanto permanência da ausência, mas uma vez cifrado, ele somente pode ser lido como uma origem do sentido, diferenciado. Derrida propõe que não haja sentido no rastro, pois “il n’y a pas d’origine absolue du sens en général” (idem, p. 96). O rastro só pode aparecer em termos de uma significação que considere a *différance*, tendo em vista sua alteridade absoluta. Sendo assim, o rastro deve apenas ser compreendido como um tecido que se remeta a um espaço e a um tempo que é textualmente original.

²⁸⁸ “O rastro, onde se imprime a relação com o outro, articula sua possibilidade sobre todo o campo do ente, que a metafísica determinou como ente-presente a partir do movimento escondido do rastro. É preciso pensar o rastro antes do ente. Mas o movimento do rastro é necessariamente ocultado, produz-se como ocultação de si.” (tradução de Miriam Chnaiderman; Renato J. Ribeiro, 1999b, p. 57)

É preciso rasurar a compreensão totalizadora e remetermo-nos à noção de arqui-rastro:

Le concept d'archi-trace doit faire droit et à cette nécessité et à cette rature. Il est en effet contradictoire et irrecevable dans la logique de l'identité. La trace n'est pas seulement la disparition de l'origine, elle veut dire ici — dans le discours que nous tenons et selon le parcours que nous suivons — que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une non-origine, la trace, qui devient ainsi l'origine de l'origine. (DERRIDA, 1974, p. 91)²⁸⁹

A contradição que nos é remetida a noção de rastro implica necessariamente à idéia de retorno sobre si mesma. A desapareção da origem se faz sempre pelo binarismo origem/não-origem previamente constituído. O rastro sendo “origem da origem” impõe-nos a rasura do começo como movimento fundamental para compreender toda arquia da linguagem. Se o rastro contribui para a construção do conceito de meta-signo como ruína do signo, o mesmo consolida a necessidade imperiosa de rasura do signo com sua própria denominação. O tempo da presença signíca, em termos de *archi-trace*, não pode ser simplificado como mera presentificação do passado original, mas deve ser compreendido como processo de ausência necessária na ‘raspagem’ do significante sobre o significado. A noção de rastro deve exceder toda e qualquer tentativa de significação da origem. Não há pergunta ao rastro, tudo o que se pode contatar, em seu lugar, é a ausência marcadamente presente: a rasura de si mesmo.

Não há uma presença total do rastro, esse aspecto de fragmentação do rastro somente pode ser compreendido se nos voltarmos à cena da escritura. A rasura representada pelo rastro constrói-se como algo que se inscreve sobre a página (ou na memória, como arquivo). Nesse aspecto, toda tentativa de “presença do presente”, ou de delimitação de um tempo harmônico, é contrário ao rastro, tomado como algo a se inscrever permanentemente na ausência da fenda. Em “Freud et la scène de l’écriture”, Derrida escreve:

Le texte n'est pas pensable dans la forme, originnaire ou modifiée, de la présence. Le texte inconscient est déjà tissé de traces pures, de différences où s'unissent le sens et la force, texte nulle part présent, constitué d'archives qui sont *toujours déjà* des transcriptions. Des estampes originaires. Tout commence par la reproduction. Toujours déjà, c'est-à-dire dépôts d'un sens qui n'a jamais été présent, dont le présent signifié est toujours reconstitué à retardement, *nachträglich*, après coup, *supplémentairement*: *nachträglich* veut dire aussi *supplémentaire*. L'appel du supplément *est* ici originnaire et creuse ce qu'on reconstitue à retardement comme le présent. Le supplément, ce qui semble s'ajouter comme un plein à un plein, est aussi ce qui supplé (DERRIDA, 1967, p. 310, *grifos do autor*)²⁹⁰

²⁸⁹ “O conceito de arqui-rastro deve fazer justiça tanto a esta Necessidade quanto a esta rasura. Ele é com efeito, contraditório e inadmissível na lógica da identidade. O rastro não é somente a desapareção da origem, ele quer dizer aqui – no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos – que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem.” (tradução de Miriam Chnaiderman; Renato J. Ribeiro, 1999b, p. 75)

²⁹⁰ “O texto não é pensável na forma, originária ou modificada, da presença. O texto inconsciente já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente, constituído por arquivos que são *sempre já* transcrições. Estampas originárias. Tudo começa pela reprodução. Sempre já, isto é, depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nachträglich*, posteriormente, *suplementarmente*: *nachträglich* também significa *suplementar*. O apelo do suplemento é aqui originário e escava aquilo que se reconstitui mais tarde como o presente. O suplemento, aquilo que parece acrescentar-se como um pleno a um pleno, é também aquilo que supre.” (tradução de Maria Beatriz M. Nizza da Silva, 2002a, p. 200)

Aproximando seu conceito de *trace* ao *Spur* freudiano, Derrida faz do inconsciente uma escritura que se põe em cena pela tessitura de rastros. Não há lugar textual, no tocante à inconsciência, ele está sempre em toda parte e é sempre remarcado como tal. Nesse sentido, não há texto sem rasura e sua “estampa” original é sempre já uma “transcrição”. Pensando no sentido, o rastro somente se faz como retardamento ou suplemento de espaço que não há. O apagamento se faz necessário para que não haja sentido presente, ou ainda, como uma presença, o rastro não se estabelece como origem de um sentido. O rastro assim pode ser produto desse espaço nulo – *nulle part* – pois é no mesmo que se constitui a inscrição de sua duração. Sua significação está não na materialidade de seus sulcamento – que nos pede a ler – mas na não-presença material que deve ser compreendida como tempo.

O rastro sempre é o legível e o ilegível do ponto de vista de um apagamento e de uma repetição. Ele é o já-começado, o já-terminado. O rastreamento seria uma alternativa – tomando essa palavra em sua potencialidade etimológica – de deslocamento dentro de uma rede de disseminações em termos de letra. Esse jogo enredado do rastro já não é da ordem do ser, mas da margem do sentido do ser (cf. Derrida, 1972b, p. 23). Nunca o jogo do rastro pode ser aquele de se auto-apresentar, pois seu apresentar-se é sempre apagar-se para soar a inscrição da *différance*. O outro aqui é uma ausência que se quer presentificar, e, nesse sentido, o rastro não permite ser uma presença, por ser já um deslocar-se, sem lugar. O conceito derridiano de *trace* chega ao ponto de compreendê-lo como “*trace de la trace*”, tendo em vista seu processo simultâneo de rastreado (*tracée*) e apagado (*effacée*), de presença e ausência do si e do outro. Estando na origem, o rastro seria o branco mallarmaico já remarcado como lugar de significância.

Em um dos *Éventails* (de circunstância), Mallarmé propõe:

À ce papier fol et sa
Morose littérature
Pardonne s'il caressa
Ton front vierge de rature. (MALLARMÉ, 1998, p. 275)²⁹¹

Do papel já significando, a literatura se faz como paradoxo entre o virgem e o rasurado. A literatura seria então uma letra (*littera*) posta em rasura (*rature*), na qual o papel (louco) acaricia a virgindade nociva da imagem. O leque é já uma rasura, pois não é vento, mas ausência de vento. A presença significante da rasura é antes uma tentativa de apagamento que faz retornar ao papel, como signo virgem de pressuposições. O sentido mallarmaico da literatura pode ser conduzido pela noção de letra-rasurada, tendo em seu horizonte sempre a concepção daquilo que é disseminado como *différance* que inflecte-se a si mesma num outro não-senso.

²⁹¹ “A este papel daninho e sua / morosa literatura / perdoe se ele acariciou / tua fronte virgem de rasura” (tradução livre, minha)

No neologismo lacaniano para a palavra “literatura”, há uma antecipação do *rature*, colocando-o no étimo ‘*litura*’. O que poderíamos ler: a letra é rasura da terra, literalmente litoral. Essa rasura é nitidamente um apagamento do sentido em prol dos ajuntamentos. A demonstração literária da letra seria, assim, um pôr-se em estado de rasura, uma reinscrição para não se inscrever. Em termos joycianos, como afirma Lacan, um fazer lixo da letra (*litter – letter*). O rastro somente pode se inscrever como fronteira, em seu estrangeiro. A rasura deve ser sempre compreendida como uma erosão da imagem, como um destroçar do sentido da imagem pela literalidade da letra.

Para compreender esse mecanismo dentro do ensino de Lacan, precisamos retomar o conceito de traço unário. Este é definido no *Seminário 9: A identificação* como “significante, não de uma presença, mas de uma ausência apagada” (Lacan *apud* Kaufmann, 1996, p. 561). Nesses termos, temos que o rastro²⁹² seria um processo identificatório que remeta a uma marca sempre diferencial daquilo não está ali. O processo de exclusão pela rasura se dá justamente no sentido do traço unário resistir à interpretação enquanto não-traduzível em termos simbólicos. O rébus seria a sua estrutura reiterativa nada mais é que a marcação de diferenças.

Aqui já não mais estamos tratando de sentido, estamos já no nível da ‘escrissão’ da letra. Sua identidade é referente a si mesma, como materialidade além de quaisquer sentidos propostos pela linguagem, uma vez que é uma sintaxe e deve ser lida por sua posição e literalidade. Em termos de letra, o significado é um excluído que não pode se processar como signo. Nesse sentido, não podemos concordar com a idéia de leitura da escritura como um processo de metaforização, pertencente ao campo paradigmático da linguagem. Se a letra é aquilo que não significa nada, apenas o espaçamento (fronteiriço) entre significante e signo, então o mesmo deve estar na ordem metonímica da formação da significância.²⁹³ A letra prende-se a uma noção inteiramente sintagmática, na medida em que se estabelece como absoluta textura e não como mensagem.

Em termos de letra, o que se produz é *l’achose* que não se permite ler fonemicamente, mas apenas ver-ler graficamente. Acoisa não se diz, o que se diz é outra coisa. Em outro sentido, a letra não se diz, se conserva como além do sentido.

Mallarmé nos oferece uma imagem dessa letra, do sulcamento:

²⁹² Em geral a crítica lacaniana traduz o termo ‘*trace*’ por ‘traço’. Compreendemos, no entanto, que essa tradução é insatisfatória para elucidar o problema apresentado por essa expressão francesa, preferimos concordar com os tradutores derridianos que vertem por ‘rastro’ a palavra. A noção daquilo que é deixado como vestígio não pode ser vista ou lida em ‘traço’, e, por outro lado, é imediatamente percebida enquanto ‘rastros’.

²⁹³ Lembremos aquilo que já foi desenvolvido no “§ II Matema do Meta-signo” sobre os processos de contigüidade analógica. Como metáfora e metonímia, o estudo dessas instâncias deve evoluir para uma dinâmica dual entre as mesmas a fim de se observar a valência entre o ponto de giro disseminador (μ) e o ponto zero assêmico (ω). Assim, teríamos por uma resposta negativa e assêmica uma metonimização da metáfora (processo); e, como réplica disseminada, teríamos uma metáfora metonimizada (condução).

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
À n'entr'ouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfoui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Mais, chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître. (MALLARMÉ, 1998, pp. 42-43)²⁹⁴

O texto que se abole é uma boa metáfora para compreender o meta-signo enquanto rasura. A tessitura é proposta por meio de uma renda que se abole ao jogo supremo da leitura. Aquilo que é tecido pela nulificação da música é já uma alternativa à escritura. Fazer da letra sua tarefa de apagamento, sempre dispensando o significado como essência e, tornando assim a letra pura materialidade do vestígio diferencial e identificatório. O delito (no jogo ideográfico de “de lit” por “delit”) é uma ausência eterna, fundamentalmente proposta como um “entreabrir” realizado pelo Jogo. O rastro é quando o jogo se faz rasura e assim se converte em uma noção suplementar da diferença. Nesse sentido, o que temos é a renda (significante) se abolindo pela brancura unânime (letra) da dobra.

A nulificação deve ser compreendida – se pudermos associar este texto aos *Plusieurs sonnets* acima analisados – como um calar-se do sentido em prol de um ritmo que é pura fluência e disposição, ou melhor, na acepção usada por Émile Benveniste: configuração de um arranjo sempre sujeito a modificar-se. O nascimento desse novo ritmo, escritural, se dá pela compreensão do branco como uma letra à esciçãõ, que se mantém pela sintaxe fixada, mesmo que seu arranjo se desloque por uma musicalidade. O que se vê abolido, pela mandora silente, se faz como um rébus de sonho em que o sentido não mais se honora. Tudo em Mallarmé é Jogo de letras. E tudo se faz de ausência em que se oculta a brancura do branco à interpretação. A eterna imagem da sepultura que flutua, mais uma vez lembra a nau naufraga e tautológica de *UN COUP DE DÉS*: esse esvaziamento musical pela partitura espacial. O tempo oco do nada, como diz o verso “*Au creux néant musicien*”, é um contra-signo, uma dispersão de gramas. Em uma tentativa de propor uma estética do silêncio, Susan Sontag escreve sobre Mallarmé:

²⁹⁴ “Um rendado se vê desfêito / Na dúvida do Jogo extremo / a entreabrir como um supremo / Não uma ausência de leito // Esta branca discórdia oculta / De uma voluta com seu mesmo, / Contra a vidraça em luta a esmo / Mais flutua do que sepulta. // Mas junto a quem o sonho doura / A dor adormece a mandora / Ao oco Nada musical // Tal que através qualquer vitral / Sem outro ventre que o seu ser, / Filial se pudera nascer.” (tradução de Augusto de Campos, in CAMPOS et al., 1991, p. 73)

Mallarmé thought it was precisely the job of poetry, using words, to clean up our word-clogged reality — by creating silences around things. Art must mount a full-scale attack on language itself, by means of language and its surrogates, on behalf of the standard of silence. (SONTAG, 2006, p. 09)²⁹⁵

Talvez esse silêncio se confirme como voluta da blasfêmia: puro poema estrutural. Mas resta a pergunta: quem acorda após essa *dentelle* que não permite mais o leito? Bertrand Marchal propõe que seja a aurora. Talvez pudéssemos propor que seria a aurora – que entra pelas vidraças dos aposentos – mas uma aurora sem mais Orfeu para fazê-la surgir ao som de um canto, de sua lira. A imagem mallarmaica é essa de Sontag: “*word-clogged*”, uma obstrução da realidade das coisas pela letra impressa e limpa na qual a linguagem é, por si mesma, destronada e substituída por um ‘silenciamento’ do sentido, por uma nulificação que se constrói à rasura e delimita-se como negatividade da origem e das coisas em sua origem. O trabalho do poeta seria pôr-se órfão – retomando aqui um dos sentidos de Orfeu – pois nenhum ventre existe que não o seu próprio. O rendado é abolido pelo silêncio que é pura *différance*, pura ausência que não se pode “espaçar” sem tempo, sem interpretação.

vi. *Plier Livre*

No artigo *Poètes Maudits* de Paul Verlaine, Mallarmé é apresentado bio-bliográfica e mesmo prospectivamente em um tom de proposta e manifesto que norteia todos os escritores dessa leva. No entanto, o que nos interessa aqui não é sua apresentação, mas um período escrito ao final de seu artigo: que diz “*Mallarmé travaille à un livre dont la profondeur étonnera non-moins que sa splendeur éblouira tous sauf les seuls aveugles. Mais quand donc enfin, cher ami?*”. A ansiedade de Verlaine revela a importância da iniciativa mallarmaica em promover uma cegueira problemática nas letras francesas. A sedução pela mística do Livro conduzia aqueles que estavam próximos ao poeta a vislumbrar uma possibilidade mais ampla que a literatura, mais contundentemente uma posição em falta. E nesse aspecto, Verlaine ainda não poderia prever o “ofuscamento” maior que a cegueira, pois ainda não conhecia o *réploiement* mallarmaico, no qual toda uma estética de combate à representação seria proposta.

Fundamentalmente o processo aqui é o da clivagem, essa fenda constituída pela dobra de um mesmo signo. A clivagem propõe a manutenção de idéias opostas sem que se produzam ações conflitantes entre a exclusão do sintagma nominativo e comunicativo e daquele que foi relativizado pelo trabalho da dobra.²⁹⁶ A tensão produzida por essa cisão seria, necessariamente,

²⁹⁵ “Mallarmé pensava que o trabalho da poesia era precisamente, usando palavras, esvaziar nossa realidade entupida de palavras – pela criação de silêncios em torno das coisas. A arte deve emoldurar um ataque de tamanho natural na linguagem em si mesma, por meio da linguagem e seus substitutos, em nome do estandarte [padrão] do silêncio.” (tradução minha)

²⁹⁶ Desenvolvi amplamente esse processo de clivagem, de *réploiement*, e toda a dinâmica do *pli* mallarmaico na dissertação de mestrado, *Escriturização: gramática e sistêmica do meta-signo (Mallarmé, e depois)*. Convém, no entanto, retomar aqui o

um problema que se deve inflectir para ler o signo como falta. A curva, de uma dobra, confere-se pela diferença entre o retilíneo (signo) e a própria curva (meta-signo). Dentro dessa problemática, precisamos rever a textura poética que se articula no sentido de uma disseminação de rastros. Nesse sentido, a marca escritural se faz por um *trait indécidable* (Derrida, 1972a, p. 238), uma sintaxe deslocada na qual o processo de apreensão do significado depende da compreensão da estrutura sintagmática alterada. A tensão é sempre aquela da inflexão, nunca a de um evento fechado.

Se há uma representatividade no *pli* mallarmaico, seria aquela da *mimesis* da *mimesis*, ou seja, de uma simulação que simula. A dobra desse traço indiscernível nada mais é que o processo primário da alteração semiótica, porque necessariamente é gerado pela multiplicação de si, como processo de alteridade de si, na medida em que não se permite ser ‘um’. A sintaxe da dobra a instalação dessa crise representativa na qual o espaçamento posicional seria construído não por mero deslocamento metonímico, mas a partir de um processo ilusório de contigüidade que só consegue ser respondido analogicamente. Essa sintaxe é, evidentemente, uma dobradura do branco da página, enquanto espaço de textualidade e diferença. Derrida harmoniza o *pli* mallarmaico com a quebra da polissemia e sua substituição pela disseminação:

Le “repli”: le pli mallarméan aura toujours été non seulement replication du tissu mais répétition vers soi du texte ainsi réplié, re-marque supplémentaire du pli. La “re-présentation”: le théâtre ne montre pas “les choses à même”, il ne les représente pas davantage, il montre une représentation, se montre comme fiction, montre moins les choses ou leur image qu’il ne monte une machine. (DERRIDA, 1972a, p. 291)²⁹⁷

A réplica compreendida como uma re-presentação não prende o texto a uma *mimesis* (copiosa, profusa), mas antes gera uma nova presença do termo que já não pode ser o mesmo. A disseminação, nesse aspecto, mantém a dobra como um processo de contextura no qual inflectir é

problema, tendo em vista a importância do mesmo para a compreensão do texto meta-sígnico. O que se pode afirmar, em poucas linhas, é justamente que o meta-signo não pode ser lido sem a noção desse *pli* oferecido pela poética mallarmaica, uma vez que é o processo de dobradura (da página, da letra, do ritmo, ou seja qual for a ferramenta utilizada pelo poeta) que denuncia a falha de fundamento sígnico – ou ainda a falha do enunciado representativo – exigindo uma dupla leitura: (a) a necessidade de uma constatação além do rema (da possibilidade), convertendo a semiose poética em uma constatação icônica e ao mesmo tempo dicente (da realidade), ou seja, constata-se que o signo apenas existe como uma realidade, digamos, “de papel”, “inscrito” e não necessariamente significando; e (b) a partir da falha do fundamento, o texto começa por se iterar semioticamente; nesse processo o que se tem é basicamente a posição de fundamento sendo substituída por aquela do interpretante, ou seja, o texto não limita a interpretação, mas antes mantém-se pelo processo de enunciação (pluralidade simbólica) e não pelo enunciado. Essa quebra, meta-sígnicamente, se faz como um debate acerca das possibilidades de um texto ao mesmo tempo refletir sobre si mesmo e não-significar nada além de sua textualidade. O texto, a partir das dobras, não pode mais permitir-se ler do ponto de vista meramente semiótico, mas exige uma gramatologia das *diferenças*. Analisamos, nesse trabalho anterior, dois textos: *Un Coup de Dés* e *Le Livre* (rascunhos). A sistêmica do meta-signo está toda refletida nesses dois textos fundantes de uma estética da negação. Nosso objetivo, durante essa tese, não é sistematizar, mas problematizar e transmitir o meta-signo como um retorno à escritura, ou melhor, compreender a escritura como um retorno a uma linguagem despida de significado representativo. Ao discutir o problema do *nóstos-escritura* em diversos textos do poeta (e mesmo de Joyce, como se lerá no próximo §) tem-se a intenção de ampliar o problema para uma atmosfera muito mais contundente: o estilo do meta-signo.

²⁹⁷ “A “redobra”: a dobra mallarmeana teria sempre tido não somente replicação do tecido mas repetição na direção do si do texto assim replicado, re-marca suplementar da dobra. A “re-presentação”: o teatro não mostra “coisas iguais”, ela não as representa mais, ela mostra uma representação, se mostra como ficção, mostra menos as coisas ou sua imagem que monta uma máquina.” (tradução minha)

suplementar o signo não apenas com as coisas do mundo, mas sobretudo com outros discursos – pelo paragrama. A repetição “frente” a si mesmo é, para Derrida, a marca suplementar da escritura que se analogiza ao *pli*. Assim, a representação imitativa é sempre tomada como uma dramatização, como uma representação que não é um “para a realidade”, mas uma ficcionalização das imagens e das coisas que são re-tomadas em presença da linguagem e não na ausência de suas explicações. A re-presentação, portanto, deve presentificar os recursos – retóricos – da tessitura meta-sígnica para conduzir o interpretante não na busca de uma relação *in absentia* (paradigmática), mas, ao contrário, em uma relação sintagmática na qual as palavras se respondem – replicadas – não pelo significado, mas por sua sintaxe (de exceção), por seu paragramatismo e por sua estrutura anagramática.

Mallarmé escreveu diversos *Éventails* que, como os *Tombeaux*, estão entre a poesia circunstancial e a poesia livresca. A imagem do “leque” talvez seja, metaforicamente, a melhor réplica ao processo de dobradura e, com isso, à escriturização da textura meta-sígnica. Sua obra está recheada de alusões a esse objeto – orientalista como ao gosto dos artistas franceses do *fin-de-siècle* – que se constrói, dedalicamente, quase que de forma mística e em um efeito de ilusão interessante. Em um *Vers de circonstance*:

Là-bas de quelque vaste aurore
Pour que son vol revienne vers
Ta petite main qui s’ignore
J’ai marqué cette aile d’un vers. (MALLARMÉ, 1998, p. 274)²⁹⁸

O meta-signo é como texto uma espessura não-simbólica, mas um acúmulo disseminado de *grammas* que se organizam – muito embora possam parecer caóticos – como um leque ou como uma asa. A marca dessas imagens são certamente aquelas do revir da dobra. Se a unidade mallarmaica é o verso – o que vale até mesmo para seus textos em prosa – esse vôo revindo de asa ou leque deve ser compreendido no sentido arqueológico do termo: a volta. O texto, meta-signicamente, é sempre uma volta sobre si mesmo, em que a dobra somente se constrói posicionando-se nos itens lexicais. Nessa quadrinha, por exemplo, podemos ler apenas uma descrição mecânica do leque, mas ater-se apenas ao caráter mimético do texto é desprezar a realidade sígnica da palavra *vers*. A palavra é potencializada pelo texto e utilizada em dois sentidos diferentes: como preposição (“na direção de”) e como substantivo (“verso”). Essa dobra é necessariamente uma reivindicação à leitura meta-sígnica, pois faz de seus signos não representações, mas re-presentações sentida como uma retórica de si mesmo, ou seja, o leque deixa de ser objeto e torna-se objeto de linguagem. Veja-se que, em ambos os casos, *vers* pode querer dizer verso, desde que se compreenda etimologicamente o problema. Assim, a aurora que

²⁹⁸ “Ali adiante de qualquer vasta aurora / para que seu vôo revenha, vertendo / tua pequena mão que se ignora / eu marquei esta asa com um verso.” (tradução livre, minha)

anuncia o vôo que revém à mão que se ignora pode ser uma imagem na qual a poesia está descrita como esse despertar, de asa-leque, no qual as palavras são propostas em dobra e retorno para representarem uma disseminação textual. A marca, feita pelo eu enunciativo do texto, é o verso em forma de asa. E da asa, as curvas da dobra se fazem.

Mallarmé ainda (d)escreveu o *éventail* de Madame Mallarmé:

Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux
Le futur vers se dégage
Du logis très précieux

Aile tout bas la courrière
Cet éventail si c'est lui
Le même par qui derrière
Toi quelque miroir a lui

Limpide (où va redescendre
Pourchassée en chaque grain
Un peu d'invisible cendre
Seule à me rendre chagrin)

Toujours tel il apparaisse
Entre tes mains sans paresse. (MALLARMÉ, 1998, p. 30)²⁹⁹

Aqui o problema, apenas sugerido no verso de circunstância, torna-se um real problema de linguagem. O leque é compreendido como instrumento de linguagem, ou melhor dizendo, um instrumento escritural. A descrição, nesse caso, não deve ser percebida apenas como uma imagem proposta à contemplação, mas antes impõe-se como uma espécie de “teoria” da linguagem plissada. As pregas da escritura são as mesmas desse orientalismo representado pela figuração do leque, como pode ser observado pela descontinuidade da linearidade do texto. Seu primeiro verso é um anacoluto que suspende – pela disjunção – a imagem do leque, posta no título do poema. Esse verso introduz não apenas o paradigma linguagem, mas sobretudo, uma expressão sintagmática comparativa que se compõe sem o comparado. Ao leque, é reproposta (representada) a imagem da asa, como isotopia do elo entre vento, céu, leque e vôo. A tentativa mallarmaica aqui é nitidamente escrever o movimento do leque, como um movimento da linguagem poética: aquela que não é nada além do *battement* aos céus – em que se pode associar à imagem da asa –, e do “verso futuro” ainda a se moldar. Diríamos que escrever o ‘leque’ seria um processo de plissagem, na qual as dobras – presas à estrutura móvel que é o próprio leque, em uma construção por formantes – são oferecidas ao interpretante para que o verso se faça vento. Se lembrarmos da etimologia de *éventail*, chega-se à ‘*éventer*’ (‘produzir

²⁹⁹ “Tendo como por linguagem / Só este abanar ao céu / Vai-se o verso ainda miragem / Do recanto onde nasceu // Asa baixa mensageira / Este leque, se conduz / Ao mesmo por que à beira / De ti algum espelho luz // Limpido (no qual desliza / Perseguido em cada grão / Um fim de invisível cinza / Única sem solução), // Para sempre ele apareça / Em tua mão que não cessa.” (tradução de Augusto de Campos, in CAMPOS et al., 1991, p. 49)

ventos’, ‘abandar’), ou seja, o verso plissado de Mallarmé, enquanto problema lingüístico, é aquele que “produz ventos”.

Leia-se a segunda estrofe. A asa-correio é analogicamente aproximada do leque em uma sentença poética que só pode ser lida na ambigüidade da escritura: “*Cet éventail si c’est lui*”, quando lida como unidade rítmica produz-se na ambigüidade do pronome pessoal (*lui*) ao particípio passado do verbo *luire*, ou seja, vai do ‘ele’ à ‘reflexão da luminosidade’. Esse equívoco textual pode ser lido tendo em vista a imagem do espelho que logo surge no último verso da estrofe, a qual ainda assim mantém a ambigüidade entre os pronomes pessoais e o verbo no particípio. Para compreender a trama textual seria, portanto, necessário entender o ‘ele’ (ou ainda o ‘si’) como um reflexo (luminoso) da estrutura do leque, e, a asa seria esse brilho do objeto leque.

O meta-signo nada mais é que esse apagar-se posicional estabelecido pela imagem do *réploiement*, na qual o texto não é outro do outro, mas assume para si a imagem refletida de um outro como necessidade de pôr-em-estado-de-perda a noção de *representâmen*. A asa – metaforicamente – seria esse outro do leque. Ao tentar reconstruir a imagem da segunda estrofe poderíamos ter: a asa, batendo-se lentamente, como se fosse um leque que esconde o rosto de quem o segura, ao mesmo tempo em que o ilumina como espelho de si mesmo. Sem dúvida tem-se uma metáfora! Mas uma metáfora que não se permite ler sem os rastros da sintaxe. O simbólico, nesse sentido, deve ser apagado, pois não suporta a imagem ‘obrigatória’ do poema. Entendendo esse simbólico como um estatuto sígnico, e, portanto, fundamental, poderíamos alterá-lo a uma iconicidade, na qual o objeto do signo possa ser compreendido como interpretação pura. O que aparece entre o leque e o sujeito? Esse límpido (!) “*toi quelque miroir a lui*”.

Entre os anos de 1884 e 1887 (portanto anos antes da escritura do “Leque de Madame Mallarmé”), o poeta escreveu um *Autre éventail*, dessa vez para Mademoiselle Mallarmé, sua pequena Genèveve:

O rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L’horizon délicatement.

Vertige ! voici que frissonne
L’espace comme un grand baiser
Qui, fou de naïtre pour personne,
Ne peut jaillir ni s’apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli !

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

(MALLARMÉ, 1998, p. 31)³⁰⁰

Poema muito mais singelo que aquele dedicado à esposa, “Autre éventail” nos fornece apenas as imagens basilares da poesia meta-sígnica. A asa, como analogia do leque; o vôo, da asa e do leque, como jogo de esconder a pessoa que o segura; o movimento (*battement*) que gera o horizonte. Mas tomemos a penúltima estrofe. A imagem de um paraíso selvagem anuncia a sepultura (*enseveli*) que é o poema sob o regime da plissagem. O riso que se esconde atrás do leque é visto, ou melhor, entrevisto na dobra do poema, ou seja, o abismo da significação proposto pela dobradura tem como ferramentas duas estruturas: a ironia (do riso sepulcral) e a sugestão (“do lado de tua boca”). O que corre entre a dobra? Esse “vôo branco” enunciado na última estrofe poderia servir como uma resposta. A página branca se remarca nesse instante. Qual a diferença entre leque, asa e livro? Meta-significamente, nenhuma. Enquanto uma *différance*? O leque é rastro, a asa, rastro de rastro, e o livro arquitastro. O que se ensaia nessa escritura em leque é compreender a dobra como uma realidade projetiva, na qual o significado não está lá, mas, em falta, marca-se pela ausência que é a própria dobra. Em termos simples, a dobra é e não é o leque; em sendo, sua constituição como tal está realizada como objeto material e, portanto, imagem representativa; não sendo, a dobra é apenas o veículo para o “vento” que se esconde sobre o *éventail*.

Gilles Deleuze, em seu estudo sobre a dobra e o barroco,³⁰¹ propõe uma leitura sobre Mallarmé:

A dobra é, sem dúvida, a noção mais importante de Mallarmé; não somente a noção, mas sobretudo a operação, o ato operatório que fez dele um grande poeta barroco. (...) A dobra do mundo é o leque ou “a unânime dobra”. Às vezes, o leque aberto faz descer e subir todos os grãos de matéria, cinzas e névoas através das quais percebe-se o visível como que pelos orifícios de um véu, tudo segundo as redobras que deixam ver a pedra na chanfradura de suas inflexões, “dobra conforme dobra” revelando a cidade, mas revelando também sua ausência ou retraimento, conglomerado de poeiras, coletividades escavadas, exércitos e assembléias alucinatórias. No limite, cabe ao lado do sensível do leque, cabe ao próprio sensível suscitar a poeira através da qual ele é visto e o que denuncia sua inaniidade. Porém, outras vezes, do outro lado do leque agora fechado (“o cetro das praias rosas... este branco vôo fechado que tu pousas...”), a dobra já não se dirige a uma pulverização, mas ultrapassa-se ou encontra sua finalidade em uma inclusão, “acumulação em

³⁰⁰ “Ó sonhadora, por quem plano / Num puro gozo sem timão, / Sabe, por um sutil engano, / Guardar minha asa em tua mão. // Uma aragem de entardecer / Te vem a cada movimento / Preso que faz retroceder / O horizonte suavemente. // Vertigem! eis que se detém / O espaço como um grande beijo / Que por nascer para ninguém / Não soma ou some o seu desejo. // Sente esse paraíso louco / Como um sorriso que soçobra / Do fim da boca escoar um pouco / No fundo da unânime dobra! / O cetro das areias rosas / Quietas nas tardes de ouro é este / Branco vôo fechado que pousas / Contra o fogo de um bracelete.” (tradução de Augusto de Campos, in CAMPOS et al., 1991, p. 51)

³⁰¹ Cf. Gilles Deleuze, *A dobra: Leibniz e o barroco*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2000.

espessura, oferecendo o minúsculo túmulo da alma, certamente”. A dobra é inseparável do vento. Ventilada pelo leque, a dobra já não é a da matéria através da qual se vê, mas é a da alma da qual se lê, “dobras amarelas do pensamento”, o Livro ou a mônada de múltiplas folhas. Eis que ele contém todas as dobras, pois a combinatória de suas folhas é infinita; mas ele as inclui em sua clausura, e todas as suas ações são internas. (DELEUZE, 2000, p. 59)

Nesse parágrafo está a proposição daquilo que é a base da poesia barroca, mas também a base da poesia meta-sígnica mallarmaica. A compreensão daquilo que se dá a ler pela dobra deve necessariamente conduzir-se por uma minúscula partícula de tempo e espaço (onde se pode pousar o efeito do vento, do rastro). A operação da dobragem é vista por Deleuze como proposição do limite entre a materialidade do leque (as próprias dobras do utensílio que produz vento) e sua imaterialidade funcional. O que se pensa como estética da dobra somente se pode construir como uma possibilidade funcional do vento – a ausência material do objeto – ao mesmo tempo em que é a própria presença das dobras em forma de leque. O jogo da dobra é aquele que esconde e aparece a luminosidade da página em branco, ou seja, na medida em que se esconde a voz, no interior de uma escritura, faz-se aparecer uma nova normatização da palavra escrita. A infinitude das folhas enclausuradas no Livro mallarmaico somente podem ser propostas em termos aporísticos, pois as páginas desse Livro “mágico” são finitas (e calculadas como podem ser vistas pelos rascunhos reunidos por Jacques Scherer), mas o movimento operatório – a dobradura da significância – excede a temporalidade rígida. A dobra, assim, lembra a casa de Astérion, como contada por Jorge Luis Borges, em seu conto homônimo. São quatorze portas para se sair ou entrar na casa do Minotauro, mas as mesmas devem ser compreendidas como infinitas, dada a dedálica arquitetura de labirinto que se dobra. As disseminações, dobras mallarmaicas, também se dobram infinitamente, como uma fuga (ou brincadeira, como quer Borges) do labiríntico sistema de significação.

Entre o mutismo da página e a incompreensão reside o meta-signo como uma textura barroquizante em que se possa compreender os signos não como “representação à compreender”, mas como “representação em falta”. A dobra faz perceber o interior e o exterior do véu em que a linguagem se manifesta como acontecimento e, por isso, não pode ser vista como um evento apenas, mas como uma produção operatória na qual sua textura é um texto de si mesmo como uma dilaceração da completude. A inseparabilidade das dobras faz de sua matéria uma heterogeneidade que visa completar-se pela própria dobradura. Em um verso do poema “Remémoration d’amis belges”, igualmente ambíguo: “*Que se dévet pli selon pli la pierre veuve*”. Aqui a cidade (Bruges) é vista como construída “dobra sobre dobra”, canal sobre canal, mas seus signos (*cygne*, como aparece no restante do poema) esparsos não são meras dobras, mas uma brincadeira lexicológica de Mallarmé. A palavra *pli*, em contexto lingüístico belga, não quer dizer apenas ‘dobra’, mas “linhas formadas pelos cabelos”, traçado em raios que formam um

penteados. Nesse ponto vemos o texto não apenas como uma dobragem, mas também como um amontoado de fios constituindo-se pela irradiação de sua organicidade. O desenho do vôo pode ser estendido aos cabelos, ou seja, às frases que se harmonizam em uma textura de si mesmo: texto sobre texto.

Em um fragmento do rascunho de *Le Livre*:

Dles	l	loin ici. 20 vol
feuilleton —		
plis de chaque côté		
	et à cause de cela	
rentrés, à la fente	addition d'une	
	feuille en sens inverse	
	contre	
	mort	
	renaissance?	
	pour +	
	on ne retrouve	
	jamais un pli dans le sens	
contraire	— il y a une autre feuille	
	pour répondre à la possibilité	
	de cet autre sens.	
		série de plis
		dorure —
		un carton
		dans (comme
		jadis à la reliure)

(MALLARMÉ, *Le Livre*, 44 (A))³⁰²

O ato operatório do *réploiement* se faz como um mascaramento e como uma edição dos textos pela dobra do fólio. A folha dobrada é, nesse sentido, uma luta contra a morte, uma busca de renascimento. O que se dobra como escritura é aquilo que será disseminado como significante de significante, ou em outro sentido, um significante não para um significado, mas um movimento de dobra sobre si mesmo, no qual os raios – irradiadores – da significância se constroem de forma totalmente textual. É a folha que responde à dobra e não o sentido. Cada lado

³⁰² “DeOs / longe daqu. 20 vôos / folhetim — / dobras de cada lado / e por causa disso / regressadas, pela fresta soma de uma / folha em sentido inverso / contra / morte / renascimento? / para + / não se reencontra / nunca uma dobra no sentido / contrário — há uma outra folha / para responder à possibilidade / deste outro sentido. / série de dobras / duros — um papelão / na (como / outrora à reedição) / a dobra que de um / só lado — / para o olhar — / e mascara.” (tradução livre, minha)

de uma folha seria a resposta à fenda criada pela dobra. O signo é posto nessa fenda, em falta, e, assim, sua significação depende de um fólio em sentido inverso a aquela significação. As folhas se auto-anulam enquanto sentido na busca de uma harmonização da dobra como significância por uma “série de dobras”. O signo retorna a si mesmo em uma tentativa de réplica ao olhar e à máscara (artifícios teatrais): objetos que não significam, mas escondem – dobrando-se – a teatralidade da escritura como uma referência a si mesmo.

Dobra-se o leque e ele é já traço indiscernível. Diferença de si para si ou dobra que identifica o operador textual à dobra que é o próprio Livro. A ação de letra do operador seria assim criar uma identificação entre Livro e dobra, entre sujeito apagado e Livro: “m’identifier au livre —” (fólio 59).

vii. Catóblepa

A esse ser monstruoso, desenvolvido por Flaubert a partir da descrição de Plínio e recolhido por Borges no *Livro dos Seres Imaginários*, temos que possui uma cabeça “notavelmente pesada” que se inclina eternamente à terra, com olhos fulminantes e que se alimenta de si mesmo pelos pés. A figura não é das mais agradáveis, mas reflete nitidamente aquilo que aqui se ensaia transmitir. Mario Vargas Llosa³⁰³ associou essa figura ao estilo e à busca por uma autenticidade na escritura. Se o estilo é, por si só, um contato entre o universo paradigmático de cada autor com sua sintaxe, uma escritura como a imagem do catóblepa seria aquela em que o texto se pusesse a auto-dilacerar suas partes por não conseguir manifestar-se por uma referencialidade ou representatividade externa. O estilo, no sentido atribuído por Llosa, seria um catóblepa, pois necessita encarar a fulminação dos olhos, passar pelo venenoso hálito da língua e ainda deixar-se devorar as bases.

O texto mallarmaico seria um catóblepa que se devora para não deixar signo sob signo (*pliselon pli*). As dobraduras basicamente são aquelas em que a *différance* é estabelecida por descentramento e reagrupamento dos rastros deixados pela assemia.

Em *UN COUP DE DÉS* há um formante posto em letras capitais, de tamanho pequeno, na penúltima *pliure*:

RIEN

(...)

N’AURA EU LIEU

(...)

QUE LE LIEU

³⁰³ Cf. *op.* Mário Vargas Llosa, *Cartas a um jovem escritor*: “toda vida merece um livro”. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006

Essa é a introdução à constelação que aparecerá logo na *pliure* seguinte como possível controle do acaso. A idéia desse discurso reiterativo seria justamente o “ato vazio” tão caro à estrutura do meta-signo, em sua tentativa de dissolver a realidade representativa. Mallarmé utiliza-se – de forma catoblética – da dupla negação francesa não para negar completamente, mas para restringir: “Nada não teria tido lugar que o lugar”, seria uma tradução extremamente literal para a frase. Acontece que a frase assim proposta encerra uma aporia poética na qual a posição de sujeito é ocupada por um advérbio³⁰⁵ de negação – que ocupa sugestivamente uma linha inteira sozinho (ou melhor, quase um lado inteiro da página) – e a posição predicativa é ocupada por termos que exercem funções complementares e, portanto, não poderiam ocupar a posição de sujeito. Se voltarmos ao início do poema vemos toda a circunstância da enunciação³⁰⁶ e, com isso, podemos ver que possivelmente o sujeito dessa anulação seria LE MAÎTRE. Esse mestre – presente em diversos poemas de Mallarmé – seria uma recorrência paradigmática em que o poeta se assina como aquele que se auto-aniquila. O mestre tanto é um nauta astucioso – diversas vezes pensamos em Odisseu – ou um mestre das palavras em naufrágio, um mestre da queda em abismo. É nessa queda que reside a frase poética espacializada na página. Quando “NADA” – necessariamente não se pode pôr o determinante antes dessa palavra, sob o risco de perder seu sentido circunstancial e confundir *rien* com *néant* – ocupa posição subjetiva faz-se destituindo o Mestre de seu posto onde não pode mais ser soberano. O lexema nada é reiterado, predicativamente, pelo “lugar” que não corresponde em amplo sentido a uma determinação espacial, mas antes ao caráter indefinido de espaço. A literalidade da sentença reflete a artificialidade grafêmica proposta pelo meta-signo, pois fixa as bases de uma aporia autofágica na qual os sentidos, por uma extrapolação da disseminação, somente podem ser replicados e destruírem-se. Como um catóblepa come.

viii. Negação – Escritura Mefistofélica

Assim se define Mefistófeles a Fausto:

Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,
Ist wert, daß es zugrunde geht;
Drum besser wär's, daß nichts entstünde.

³⁰⁴ “Nada (...) terá tido lugar (...) senão o lugar” (tradução de Haroldo de Campos, in CAMPOS et al., 1991)

³⁰⁵ Algo semelhante ao que acontece com o verso de Victor Hugo analisado por Lacan em seu *Seminário, livro III: as psicoses*, no qual a posição de sujeito é ocupada por um objeto “Sa gerbe n’était point avare, ni haineuse”.

³⁰⁶ Lembrar que para Mallarmé o poema cosmogônico de *Un coup de dés* deveria ser lido como uma partitura de sinfonia, na qual os tipos organizariam os tons e coloridos da musicalidade. Analogicamente, o tipo acima analisado começa na segunda frase (no segundo motivo, seria melhor) do poema: “Quand bien même...”. O texto pode ser lido por essas linhas e, assim, manter uma linearidade que parecia totalmente perdida.

So ist denn alles, was ihr Sünde,
Zerstörung, kurz das Böse nennt,
Mein eigentliches Element. (GOETHE, 2007, p. 138)³⁰⁷

Em dizer que Mallarmé utiliza-se da negação, propomos basicamente a leitura de seu caráter mefistofélico. A negação eterna é uma marca que corrobora com a decisão mallarmaica da destruição do signo, pois intenta marcá-lo como perecimento, ou seja, como signo da falta e não como signo a ser completado. A escritura mefistofélica não necessariamente impõe-se como apenas uma denegação freudiana, mas também como a tentativa de cumprir a aposta entre o demo e Fausto: o perecimento se dá pelo término (ou esgotamento) do afã incessante do humano. Mallarmé, como Mefisto, espera ouvir a sentença de morte, proferida pelo próprio pactário: *Verweile doch, du bist so schön!* (“Permaneça! Tu és tão belo”). Pela estagnação, o texto mallarmaico estabelece-se como negação de “tudo o que vem a ser”, como a própria destruição signica da vontade. Mefistófeles faz de Fausto também esse homem do eterno negar, na medida em que para permanecer vivo, nega toda permanência e toda plenitude da existência. Assim, ele torna-se um sempre-desejoso, um nunca-satisfeito de si mesmo, pois assim mantém-se contrário àquilo que ameaça a vida. Estamos assistindo um duelo entre dois espíritos da negatividade, pois ambos querem, de certa forma, ganhar a aposta realizada entre o “deter-se” e o “aspirar” – como propõe a leitura de Michael Jaeger (2007)³⁰⁸ – na justa negação da contemplação.

A essa linguagem mefistofélica, devemos ainda acrescentar a característica de opacidade. Quanto mais opaca, embaçada for essa linguagem, mais próxima da negação do sentido almejado. A expressão goethiana da poesia negativa e opaca é sugestivamente chamada de *Hexenprodukt* (ou “produto de feitiçaria”). Nesse sentido, tudo é possível pela significação negativa. O discurso do espírito de negação é feitiço na medida em que produz artificialmente as ausências diferenciais acerca do nada e seu caráter vazio.

O texto mallarmaico-mefistofélico deve ser compreendido como uma nulificação em que se põe a nu o contato direto da linguagem entre afirmação simbólica e impossibilidade real. A representabilidade da linguagem não pode ser considerada efeito único do simbólico, uma vez que o que Mallarmé poderia fazer, segundo Blanchot, em *Le Livre à venir*, seria: “Il ne pourrait écrire qu’un *sonnet nul*” (2003b, p. 304). Assim, a experiência literária da poesia de Mallarmé é

³⁰⁷ Na tradução de Jenny K. Segall, teríamos:

*O Gênio sou que sempre nega!
E com razão; tudo o que vem a ser
É digno só de perecer;
Seria, pois, melhor, nada vir a ser mais.
Por isso, tudo a que chamais
De destruição, pecado, o mal,
Meu elemento é, integral.*

(Mefistófeles, vv. 1338-1344)

³⁰⁸ Cf. Michael Jaeger, “A aposta de Fausto e o processo da Modernidade (Figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe)”. *Estudos Avançados*, 21 (59), pp. 309-322, 2007.

justamente essa da negação e materialidade dessa negativa, em que a memória é apenas nocional e se transfigura pela morte, como finalização única (Poulet, 2006). A poesia mallarmaica seria essa que se estabelece por um lugar, sempre vazio ou morto da sentença, quase nietzschiana, “Le Ciel est mort”. Georges Poulet elucidada:

Lieu céleste qui n'est même plus maintenant celui d'une réalité platonicienne, où ne se situe plus rien de positif ni d'habitable pour la pensée, lieu désert, négatif, par conséquent *devenu identique à la distance qui le sépare du contemplateur*. Lieu qui n'est plus celui du rêve, mais de l'absence de tout rêve; lieu enfin en la réalité duquel le rêveur a perdu toute foi, lieu d'un idéal qui n'existe plus. Lieu du Rien, pure distance.

Toute la distance qui sépare du Rien l'être qui a renoncé à exprimer ce Rien.

Excepté par du silence, c'est-à-dire encore par rien. (POULET, 2006, p. 320, *grifos do autor*)³⁰⁹

Esse nada como lugar é típico espaço da *différance*, uma vez que faz do lugar a distância. A desertificação da tarefa do poeta seria essa de propor uma esterilidade da Idéia e, com isso, da própria poesia levada a cabo como silenciamento que se perde na ausência. O “Céu morto” de Mallarmé soa como negação de todo paradigma literário que se imponha à significação. Escrever o “lugar do Nada” seria uma forma, pelo deslocamento, de constituir uma identidade de si mesmo, na letra. Assim, o Nada dessa negatividade absoluta seria nada mais que a distância expressa como enunciado entre o significante (campo do simbólico) e a letra (campo do real). Ao concordar com Poulet, temos que considerar que a poesia mallarmaica exprime o Nada pelo nada; uma forma de distanciamento que se faz por uma significância que não permite a contemplação (a detenção fáustica). A ausência de todo sonho, seria com isso um eterno negar que faz da experiência literária um buraco e, nesse ponto, a escritura sempre mantém a imagem em estado de perda para que a “feitiçaria” seja uma ambígua constatação da impotência elocutória do poeta: “*Mon âme vide. Où fuir?*”, diz o poema “L’Azur”. Como réplica talvez: “dans l’oubli”.

Julia Kristeva (1978) postula que a escritura paragramática seria aquela em que o sujeito se anula justamente por produzir uma ambivalência (não-sintética) entre associações de séries sêmicas que, pelo processo da negativa, remetem-se e não se remetem a um referente. Utilizando-se da filosofia hegeliana, Kristeva aproxima nossa leitura do significado poético com a aceitação de um ser (afirmativamente) “contra o fundo de um não-ser (de uma negação, de uma exclusão)” (1978, p. 193). O cruzamento paragramático dos discursos conduz o texto poético a uma infinitude de negativas na qual seu espaço textual é sempre múltiplo. Não haveria assim uma mensagem poética, mas sempre a negação do enunciado por um processo que é absolutamente discursivo. O texto seria assim afirmação dos significantes anteriores a ele, bem como negação de

³⁰⁹ “Lugar celeste que não é mesmo mais agora aquele de uma realidade platônica, onde não se situa mais nada de positivo nem de habitável para o pensamento, lugar deserto, negativo, por consequência *tornado idêntico à distância que o separa do contemplador*. Lugar que não é mais aquele do sonho, mas a ausência de todo sonho; lugar enfim na realidade da qual o sonhador perdeu toda fé, lugar de um ideal que não existe mais. Lugar do Nada, pura distância. Toda a distância que separa do Nada o ser que renunciou a exprimir esse Nada. Excetuado pelo silêncio, isto é ainda por nada.” (tradução minha)

sua estrutura. O espaço intertextual, como o define Kristeva, poderia ser observado em termos de agenciamentos dos conjuntos sêmicos, nos quais a textualidade seria revelada de um ponto de vista auto-referente.

Meta-significamente, os paragramas negativos de Kristeva se dão como resultados negativos do enunciado poético frente ao discurso linear cotidiano. Nesse sentido, a irregularidade da disposição sintagmática (perda da ordem lógica gramatical) e a espacialidade de seus significantes produzem um sentido que não pode ser aquele da lógica, mas sempre em vistas a uma analógica que somente reconhece-se pela réplica também significativa, ou seja, pelo processo intrínseco da significância. Assim, o paragrama de Kristeva pode ser compreendido como a produtividade textual do meta-signo, uma vez que não permite ao enunciado poético sua totalidade representativa, mas, ao contrário, exige dele uma reiteração intertextual de réplicas significantes.

Como se pode ver o problema mallarmaico dessa destituição do signo de seu caráter subjetivo se dá em consonância com a quebra do representante pela negação de todo denotar. A linguagem poética imporia, então, a noção de sujeito zerológico como um não-sujeito preso à representação. Kristeva diz:

Revenons maintenant aux particularités de la négation dans le langage poétique. A partir de la réunion non-synthétique qui caractérise le signifié poétique, et de cette structure orthocomplémentaire qui règle les figures du langage poétique, nous serons induits à penser que ce type particulier de fonctionnement symbolique qu'est le langage poétique dévoile une région *spécifique* du travail humain sur le signifiant; elle n'est pas la région du signe et du sujet. Dans cet espace *autre* où les lois logiques de la parole sont ébranlées, le sujet se dissout et à la place du signe c'est le heurt de signifiants s'annulant l'un l'autre qui s'instaure. Une opération de négativité généralisée, mais qui n'a rien à voir avec la négativité qui constitue le jugement (*Aufhebung*) ni avec la négation interne au jugement (la logique 0-1); une négativité qui annihile, et que les anciennes philosophies, tel le bouddhisme, ont entrevue en la désignant par le terme de *śūnyāvādā*. Un sujet "zérologique", un non-sujet vient assumer cette pensée qui s'annule. (...)

Ce "sujet" zérologique est l'extérieur à l'espace gouverné par le signe. Autrement dit, le sujet disparaît lorsque disparaît la pensée du signe, lorsque la relation du signe au denotatum est réduite à zéro. (KRISTEVA, 1978, pp. 212-213, *grifos da autora*)³¹⁰

A noção de "sujeito zerológico" parece explicar como, no meta-signo, o sujeito é sempre uma ausência, uma vez que não se inscreve a não ser como um significante interpretante. A não dependência do sujeito zerológico a um signo faz dele um espaço vazio de representação em que a suspensão de julgamento negativo (*Aufhebung*) não determina suas ações. O mefistofélico

³¹⁰ "Voltemos agora às particularidades da negação na linguagem poética. A partir da reunião não-sintética caracterizadora do significado poético e daquela estrutura ortocomplementar, reguladora das figuras da linguagem poética, somos induzidos a pensar que o tipo de mecanismo simbólico constituído pela linguagem poética desvenda uma região específica do trabalho humano com o significante; ela não é a região do signo e do sujeito. Nesse espaço outro, onde as leis lógicas do discurso são abaladas, o sujeito se dissolve, e, em lugar do signo, é o choque de significantes, anulando uns aos outros, que se instaura. Operação de negatividade generalizada, mas que nada tem a ver com a negatividade que constitui o julgamento (*Aufhebung*), tampouco com a negação interna do julgamento (a lógica 0-1); uma negatividade aniquiladora que as antigas filosofias, como o budismo, perceberam, designando-a pelo termo *śūnyāvādā*. Um sujeito *zerológico* não-sujeito assume aquele pensamento que se anula. (...) O *sujeito zerológico* é exterior ao espaço governado pelo signo. Em outros termos, o sujeito desaparece quando desaparece o pensamento do signo, quando a relação do signo com o *denotatum* é reduzida a zero." (tradução de Lucia Helena França Ferraz, 2005, p. 205)

espaço mallarmaico da escritura seria uma proximidade inobservável do real e do apagamento de si mesmo, como contrário à lógica de uma prática semiótica comum. Se a linguagem poética, para Kristeva, é o passar do signo ao não-signo, do sujeito ao não-sujeito, o meta-signo seria uma tentativa de compreender como – pela iconicidade – um signo-em-falta pode se manter em um estado totalmente assêmico, por sua condensação, e disseminado, tomando seu deslocamento. A assemia seria uma resposta sempre negativa à lógica, pois se coloca como réplica do processo disseminador realizado pelo texto. O encontro com esse nada subjetivo faz de Mallarmé um Mefisto que ousa negar-se à exaustão do sentido.

ix. Têssera e a Meta-Linguagem

Em uma das poucas referências explícitas à obra de Mallarmé³¹¹, Lacan escreve:

Ainda que esse discurso, com efeito, pareça meio vazio, isso só acontece quando se o toma por seu valor aparente: aquele que justifica a frase de Mallarmé, quando este compara o uso comum da linguagem com a troca de uma moeda cujo verso e anverso já não mostram senão figuras apagadas, e que é passada de mão em mão “em silêncio”. Essa metáfora basta para nos lembrar que a fala, mesmo no auge de sua usura, preserva seu valor de têslera. (LACAN, 1998, p. 253)

Primeiramente, precisamos fazer uma ressalva à teoria do meta-signo. Lacan está escrevendo, com sempre, tendo em vista a clínica psicanalítica e não a teoria lingüística da literatura. Nesse sentido faz valer-se do campo da fala como uma necessidade de estar “fala a fala” com o analisando. Aqui, no entanto, essa metáfora é extremamente importante do ponto de vista oposto, ou seja, naquele extremo da escritura. Assim, nos permitiremos trabalhar com a dicotomia lacaniana da frase comunicativa (comum) e do discurso literário mallarmaico a partir da noção estritamente gramatológica.

As inflexões das dobras no discurso meta-sígnico servem para desgastar o signo como tal. A linguagem como moeda desgasta não é sob nenhuma circunstância pensada como tal se não é posta pela própria perda de significação. Em certo sentido, a linguagem comum faz uso estereotipado da comunicação por um sistema de códigos previamente aceitos e que não permite os deslizamentos entre sujeitos comunicantes. A linguagem do dia-a-dia é usurada pelos sujeitos falantes sem que os mesmos se coloquem na ausência da figuração. Ao inflectir seu discurso já desgastado, o meta-signo pretende manter-se como têslera, pois reanima esse “em silêncio” como extensão da falta inicial da letra. Meta-signicamente, teríamos que observar o apagamento desses anversos como destronamento do signo obrigatoriamente significativo e, com isso, fazer da moeda já sem valor impresso um desvalor, uma não-usura. Para isso, é preciso negar o acaso que

³¹¹ Cf. Jacques Lacan, “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, pp. 238-324.

se faz por simples negar e fazer do vazio comunicativo uma possibilidade icônica de interpretar a linguagem pela linguagem.

A primeira questão que nos vem à mente é o sentido etimológico de *téssera*: “figura cúbica, cubo, peça quadrada para mosaicos, peça cúbica usada para embutidos e mosaicos, dado de jogar, marchetaria”³¹². O cubo com marcas nas seis faces é um dado – um acaso – a ser proposto como discurso, em jogo, para romper-se como moeda. A figura de quatro lados (*tésseres*) é mantida como princípio, pois embora se desgaste a moeda, ela permanece como voto (e veto), como tabuinha a se escrever. O mosaico que se confirma aqui é aquele da linguagem após seu desgaste comunicativo, pode ser visto como um deslize sígnico, como a Coisa irrepresentável. Lacan refere-se logo ao “lance de dados”, no qual os deslizes podem se dar por um sentido amplamente negativizado (apagado), mas sobretudo se dá pela disseminação em termos de um espaçamento gráfico sobre o branco aparente da página do livro (a *blancheur rigide*). A preservação aqui é a de um jogo que permite potencializar a fita de Möebius enquanto significância pluralizada da dobra, em que se deve permitir à interpretação e não apenas ao fundamento sígnico, mas sobretudo como processo assêmico e disseminado.

Em *UN COUP DE DÉS*, temos essa negação disseminada:

COMME SI

<i>une insinuation</i>	<i>simple</i>	
<i>au silence</i>	<i>enroulée avec ironie</i>	
		<i>ou</i>
		<i>le mystère</i>
		<i>précipité</i>
		<i>hurlé</i>
<i>dans quelque proche</i>	<i>tourbillon d'hilarité et d'horreur</i>	
<i>voltige</i>	<i>autour du gouffre</i>	
		<i>sans le joncher</i>
		<i>ni fuir</i>
		<i>et en berce le vierge indice</i>

COMME SI
(MALLARMÉ, 1998, pp. 376-377)³¹³

Temos aqui um momento intransitivo da poética mallarmaica. O *als ob* que se constrói pelo pensamento como escritura. O valor de *téssera*, nesse fragmento, pode ser explicitado pela queda do signo indicial em um apenas “como se”. A tessitura é mera insinuação e por isso pode refletir sobre a linguagem fazendo-se cair em um abismo que ao mesmo tempo é aprisionado pela expressão “como se”. O silêncio “uivado” é ironicamente a delimitação desse jogo dos

³¹² Cf. Antonio Houaiss (2001).

³¹³ “COMO SE / Uma insinuação simples / ao silêncio enrolada em ironia / ou / o mistério / precipitado / uivado / nalgum próximo turbilhão de hilaridade e horror / esvoaça em torno ao vórtice / sem o juncar / nem fuigr / e lhe embalança o indicio virgem / COMO SE” (tradução de Haroldo de Campos, in CAMPOS et al., 1991)

significantes consigo mesmo. Ri-se do naufrágio do significado justamente pela diagramação precipitada. O poema sobrevoa, se insinua, como indício virgem, como página em branco. O texto é essa pluma que está todo o tempo sobrevoando o poema constelar de Mallarmé em uma tentativa de definir o MESTRE como aquele que se apresenta à leitura desse mar de livro tipográfico.

Por várias vezes Mallarmé lembra Flaubert, que escreve em uma de suas cartas a Louise Colet, o normando diz: “*Je suis un homme-plume, je sens par elle, à cause d’elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle*”. Frase potencialmente mallarmaico-joyciana que poderia estar em qualquer correspondência de nosso autor. O homem-pluma é sempre aquele que ensaia controlar o acaso das tésseras justamente abolindo-se como sujeito, atirando-se ao abismo (*gouffre*) hilário (!) dos poemas meta-referentes. A única forma de compreender-se como um ser ‘plúmeo’ seria revisar a dobra – do leque imemorial dos sentidos reiterados.

Lacan revê, durante o *Séminaire, livre XVIII: D’un discours qui ne serait pas du semblant*,³¹⁴ sua máxima em que diz “*Il n’y a pas de métalangage*”, afirmando:

Je l’ai dit, et je ne l’oublie jamais – il n’y a pas de métalangage. Toute logique est faussée de prendre départ du langage-objet, comme immanquablement elle le fait à ce jour. Il n’y a donc pas de métalangage, mais l’écrit qui se fabrique du langage pourrait, peut-être, être matériel de force à ce que s’y changent nos propos. Je ne vois pas d’autre espoir pour ceux qui actuellement écrivent.

Est-il possible du littoral de constituer tel discours qui se caractérise, comme j’en pose la question cette année, de ne pas s’émettre du semblant? C’est évidemment la question qui ne se propose que de la littérature dite d’avant-garde, laquelle est elle-même un fait de littoral, et, donc, ne se soutient pas du semblant, mais pour autant ne prouve rien, sinon à montrer la cassure que seul un discours peut produire. Je dis produire, mettre en avant avec effet de production, (...). (LACAN, 2006, p. 124)³¹⁵

Obviamente, o texto confere uma interpretação da litoralidade do litoral, em que a escritura pode se manifestar. Em termos escriturais, diz Lacan, a proposta da metalinguagem ainda pode ser revista. Ao escapar da rede do *semblant*, a literatura de vanguarda – que sem dúvida é o caso de Mallarmé – pode fazer-se litoral de si mesma, com mero efeito produtivo da produção. Assim, a linguagem volta-se sobre si e reconhece, tracejando-se seu valor dentro do jogo de significação. O indício textual torna-se sua iconografia meta-referente, no sentido de deslocamento do signo não a um significado, mas à ruína – ao apagamento – desse significado em proveito de uma produção. A letra, ao se impor como pura erosão da metáfora, seria assim

³¹⁴ Na “Leçon sur *Lituraterre*”, posteriormente posto como abertura de *Autres écrits*, com pequenas alterações textuais, mas que prejudicam minha análise se não cotejada durante a lição do texto oral.

³¹⁵ “Eu o disse, e nunca esqueço – não há metalinguagem. Toda lógica é falseada a tomar partida da linguagem-objeto, como infalivelmente ela o faz hoje em dia. Então não há metalinguagem, mas o escrito que se fabrica da linguagem poderia, talvez, ser material de força a isso que modificaria nossa proposta. Não vejo outra esperança para aqueles que atualmente escrevem. É possível do litoral constituir tal discurso que se caracteriza, como coloco a questão esse ano, por não se emitir [irradiar] do semblante? É evidente a questão que só se propõe na literatura de vanguarda, aquela que é ela mesma um fato de litoral, e, então, não se sustém no semblante, mas para tanto não prova nada, senão mostra a fissura que somente um discurso pode produzir. Digo produzir, alegar com efeito de produção, (...).” (tradução minha)

uma alternativa para não se apoiar na aparência linguageira da linguagem comum, mas naquilo que faz do signo um estado de perda.

O “COMME SI” mallarmaico pode ser considerado como referência à escritura como tábua, pois mantém ativa a materialidade da obra enquanto erosão da linguagem por dentro dela mesma. Não precisamos discordar da máxima lacaniana sobre a metalinguagem, pois estar além da linguagem pode ser do nível do real e, portanto do impossível. Mas se a “meta” for compreendida como uma sucessão temporal e um deslocamento espacial de diferenças ou de rastros no percurso textual, então não estamos presos à noção do além-da-linguagem, ao contrário, estaríamos no “meio-da-linguagem” e por ela mesma. Assim, ao disseminar as letras, como artificios de pura fronteira – e, portanto, de não-significado – teríamos uma noção que desmorona pela escritura a metalinguagem como tributo a ser pago em moeda desgastada, teríamos uma metalinguagem que é o próprio desgastar do signo ao reconhecer o valor de perda da figuração por sua retórica textual. O silêncio, insinuativo, seria um escoamento, pela escritura, daquilo que não se pode ler da Coisa. Talvez aí esteja um papel de meta-linguagem, destituir a representabilidade da voz por uma noção sempre levada a cabo pelo “como se” de uma poemática. O que se desloca não é realmente a linguagem, e, nesse aspecto devemos estar de acordo com Lacan, o que se desloca é apenas o sintagma a produzir condensações. Desse sintagma deslocado resta apenas as relações fulgurantes da linguagem como instrumento de percepção por similaridade. Aqui concordaríamos com Décio Pignatari (1998 e 2004) que a noção da busca por um sentido é impor à linguagem a lógica ocidentalizante da contigüidade, em prejuízo das relações analógicas. Ao perceber iconicamente o mundo da linguagem, necessariamente se toma consciência da mesma, por um processo que vai da metaforização à iconicidade. A metalinguagem realmente não necessariamente existe por uma estruturação inconsciente da *lalangue* – como aponta Michel Arrivé (2001, p. 129) – mas, no sentido de sua linguagem-objeto, propriamente repensada como um código da escritura (que estaria muito além da mera distinção entre verbal e não-verbal, ou seja, necessitaríamos de uma contraparte icônica para que as relações de similaridade se pusessem em trabalho), só o que há é meta-linguagem, enquanto réplica de significante a significante.

Assim o signo, lido pelo meta-signo, não é mais que sua remessa ao naufrágio e ao desgaste do sentido, ao olvidamento e à remissão ao rastro que se apaga, desde então.

x. Igitur: Então Real

Na impossibilidade comutativa do real, justamente naquele ponto em que “não cessa de não se escrever”, o meta-signo se consolida como uma possibilidade transmissível apenas pela

matematização que não impõe uma escritura simbólica. Para Lacan, haveria uma escritura que suporta o Real, aquele do nó borromeano. A flexibilidade do saber topológico seria, lacanianamente, um *savoir du psychanalyste*. Nesse ponto, o que interessa é seu aspecto encadeado em que as relações de significância somente se constroem por inserções matemáticas, ou seja, por aquilo que escapa ao sentido simbolizado da contingência. O nó, enquanto representando o real, é um buraco apresentado ao não-senso, sua forma da falta é o significante que se vê marcado (cf. Jorge, 2005, p. 31). O real *ex-siste* apenas, por isso deve ser representado – embora sempre se recuse a tal – como um buraco, uma falta causa do desejo. O sentido branco do real pode ser sintetizado pelo próprio Lacan (lição 7 de *RSI*): “é o expulso do sentido, é o impossível como tal, é a aversão do sentido”.

A questão fundamental que se pode observar a partir da escritura do nó borromeano é a colocação não apenas do estatuto do real, mas a inclusão no centro de amarra do nó do objeto □. O aspecto faltoso e, portanto, irrepresentável dessa invenção conceitual de Lacan, faz com que o aproximemos da noção de real justamente por estar fora da noção de registro simbólico (Jorge, 2003, p. 140). Temos aí a questão da falta original na qual sua experiência será sempre aquela do estrangeiro, da letra, ou seja, seus termos serão sempre aqueles postos à representação como inapreensível e impossível de escritura simbólica. Em “Das Ding (II)”, Lacan ensaia uma definição “didática”:

Das Ding, c'est ce qui – au initial, logiquement et du même coup chronologiquement, de l'organisation du monde dans le psychisme – se présente et s'isole comme le terme étranger autour de quoi tourne tout le mouvement de la Vorstellung (LACAN, 1986, pp. 71-72)³¹⁶

A noção estrangeira da coisa faz do objeto perdido uma representação que só se pode dar pelo representativo. Em outro sentido, o movimento da representação é sentido não como para um outro, mas como um si mesmo irrepresentável. O furo do real estaria, portanto no inapreensível logicamente.

Talvez aqui pudéssemos captar uma dupla referência barthesiana à escritura de Flaubert – que bem serve à escritura de Mallarmé. Primeiramente, em um dos artigos de *Novos ensaios críticos*, “Flaubert e a frase”, no qual a tese fundamental está na discussão entre muito que se tem a dizer e a enormidade que se deve corrigir para se estabelecer uma frase literária flaubertiana. Nesse contexto, Barthes afirma: “a frase de Flaubert é uma *coisa*” (2000b, p. 179, *grifo do autor*). A frase deve ser compreendida, isso está claro, como um objeto, finito, em que o enunciado é fruto de intensivas expansões, censuras e permutações que constroem a frase como uma unidade de estilo e de trabalho. Mas enunciar que a frase é uma *coisa* (em itálico mesmo) tem uma força

³¹⁶ “*Das Ding*, é aquilo que – no princípio, logicamente e ao mesmo instante cronologicamente, da organização do mundo no psiquismo – se apresenta e se isola como o termo estrangeiro em torno do qual gira todo o movimento da *Vorstellung*.” (tradução minha)

significativa de dizer que a frase é o irrepresentável objeto perdido do desejo. Flaubert, pelo eterno inacabamento – eternas correções –, não conseguiria propor uma representação da realidade que não seja, ela mesma, uma expansão do total da frase. Em segundo lugar, poderíamos revisitar o artigo “O efeito de real”, no qual Barthes analisa o famoso barômetro e as caixas empilhadas sobre o piano da Sra. Aubain no conto *Un Coeur Simple*.

Semioticamente, o ‘pormenor concreto’ é constituído pela colusão *direta* de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma *forma de significado*, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, por certo, narrativa, mas é porque nela o realismo é apenas parcelar, errático, confinado aos ‘pormenores’, e porque a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo vias irrealistas). É a isso que se poderia chamar *ilusão referencial*. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimindo da enunciação realista a título de significado de denotação, o ‘real’ volta a ela a título de significado de conotação: no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente do real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo; o barômetro de Flaubert (...) não dizem mais do que o seguinte: *somos o real*. (BARTHES, 2004b, pp. 189-190, *grifos do autor*)

A proposta de analisar o “efeito de real” seria justamente compreender o pormenor como carência de significado. Evidente é a referência de Barthes à literatura realista e portanto ao “realismo” mimético proposto como próprio à narrativa. Mas obviamente Barthes não desconhecia as implicações de uma frase dessas – “somos o real” – justamente em um contexto enunciativo em que as coisas perdem o sentido e são postas no não-senso da linguagem. A carência do significado, por uma imagem pormenorizada – ou um índice semiótico – se desenvolve com pura forma. Essa não pode escapar à ilusão criada pela linguagem de que haja uma referencialidade, mas também a mesma se pode manter como simplesmente pertencente à modernização da literatura – pela extensão total das frases – como uma desintegração do signo em seu estatuto absolutamente simbólico. Ler, nesse excerto barthesiano, uma possibilidade de interpretação de Mallarmé seria talvez tentar conduzir o interpretante à noção de real, ou seja, o “pormenor concreto” que apenas diz “sou o real” como uma angústia vivenciada pelo *Das Ding*.

Esse referente em estado de perda, esse eterno acabamento pelo inacabado soa como uma expressão absolutamente ligada ao vazio mallarmaico em um termo que não pode escapar de sua cadeia sintagmática: a noção do ‘então’ que é construída por um paragrama bíblico fundante: *IGITUR*. Aqui o vazio é a própria “substância do Nada” criada pelos sonhos angustiados dos móveis do quarto do herói “gramatical” de Mallarmé. O “lance de dados” é realizado, em uma tumba, o que mantém o acaso entropicamente controlado, na medida em que se pode perceber a negação do ser e do existir das palavras que se constroem por esse fluxo noturno (meia-noite é a atmosfera exigida), da expressão “Então”.

IV LE COUP DE DÉ

(Au tombeau)

(SCHEME)

Bref dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer.

Il contient l'Absurde — l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister: ce qui permet à l'Infini d'être.

SCÈNE DE
THÉÂTRE ANCIEN
IGITUR
Un coup de dés
qui accomplit
une prédiction, d'où a
dépendu la vie
d'une race. "Ne
sifflez pas" aux
vents, aux ombres
— si je compte,
comédien, jouer le
tour — les 12 —
Pas de hasard dans
aucun sens.
Il profère la
prédiction, dont il
se moque au fond.
Il y a eu folie

Le Cornet est la Corne de licorne — d'unicorne

Mais l'Acte s'accomplit.

Alors son moi se manifeste par ceci qu'il reprend la Folie: admet l'acte, et, volontairement, reprend l'Idée, en tant qu'Idée: et l'Acte (quelle que soit la puissance qui l'ait guidé) ayant nié le hasard, il en conclut que l'Idée a été nécessaire.

— Alors il conçoit qu'il y a, certes, folie à l'admettre absolument: mais en même temps il peut dire que, par le fait de cette folie, le hasard étant nié, cette folie était nécessaire. A quoi? (Nul ne le sait, il est désolé de l'humanité.)

Tout ce qu'il en est, c'est que sa race a été pure: qu'elle a enlevé à l'Absolu sa pureté, pour l'être, et n'en laisser qu'une Idée elle-même aboutissant à la Nécessité: et que quant à l'Acte, il est parfaitement absurde sauf que mouvement (personnel) rendu à l'Infini: mais que l'Infini est enfin fixé.

Igitur secoue simplement les dés — mouvement, avant d'aller rejoindre les cendres, atomes de ses ancêtres: le mouvement qui est en lui est absous. On comprend ce que signifie son ambiguïté.

Il ferme le livre — souffle la bougie, — de son souffle qui contenait le hasard: et, croisant les bras, se couche sur les cendres de ses ancêtres.

Croisant les bras — l'Absolu a disparu, en pureté de sa race (car il le faut bien puisque le bruit cesse).

Race immémoriale, dont le temps qui pesait est tombé, excessif, dans le passé, et qui pleine de hasard n'a vécu, alors, que de son futur. — Ce hasard nié à l'aide d'un anachronisme, un personnage, suprême incarnation de cette race, — qui sent en lui, grâce à l'absurde, l'existence de l'Absolu, a, solitaire, oublié la parole humaine en le grimoire, et la pensée en un luminaire, l'un annonçant cette négation du hasard, l'autre éclairant le rêve où il en est. Le personnage qui, croyant à l'existence du seul Absolu, s'imagina être partout dans un rêve (il agit au point de vue Absolu) trouve l'acte inutile, car il y a et n'y a pas de hasard — il réduit le hasard à l'Infini — qui, dit-il, doit exister quelque part.

V

IL SE COUCHE AU TOMBEAU

ou les dés —
hasard absorbé

Sur les cendres des astres, celles indivises de la famille, était le pauvre personnage, couché, après avoir bu la goutte de néant qui manque à la mer. (La fiole vide, folie, tout ce qui reste du château?) Le Néant parti, reste le château de la pureté.³¹⁷

(MALLARMÉ, 1990, pp. 92-96)³¹⁸

³¹⁷ "IV. O LANCE DE DADOS (NO TÚMULO) / [ESQUEMA] / Breve, num ato onde o acaso está em jogo, é sempre o acaso que realiza a sua própria Idéia, afirmando-se ou negando-se. Frente à sua existência, a negação e a afirmação acabam de fracassar. Ele contém o Absurdo — implica-o, mas em estado latente e o impede de existir: o que permite ao infinito ser. / O Copo é o Corno do Licorne — do unicórnio. / Mas o Ato se consoma. / Então seu eu se manifesta por aquilo em que ele retoma a Loucura: admite o ato e, voluntariamente, recupera a Idéia, enquanto Idéia: e o Ato (qualquer que seja o poder que o tenha guiado), havendo negado o acaso, ele conclui que a Idéia foi necessária. / — Então, concebe que existe, decerto, a loucura a ser absolutamente admitida: mas, ao mesmo tempo, ele pode dizer que, por causa dessa loucura, o acaso estando negado, esta loucura era necessária. Para quê? (Ninguém sabe, ele está isolado da humanidade.) / Tudo aquilo que ele é, foi por sua raça ter sido pura: que ela arrebatou a sua pureza ao Absoluto, para sê-lo e o deixar apenas uma Idéia, ela própria atingindo a Necessidade: e que, quanto ao Ato, ele é perfeitamente absurdo, exceto quando movimento (pessoal) entregue ao Infinito: mas o Infinito, enfim, está fixo. / Igitur sacode simplesmente os dados — movimento, antes de reunir as cinzas, átomos de seus ancestrais: o movimento que nele há é absolvido. Compreende-se o que significa a sua ambigüidade. / Ele fecha o livro — sopra a vela — com seu sopro que continha o acaso: e, cruzando os braços, deita-se sobre as cinzas de seus ancestrais. / Cruzando os braços — o Absoluto desapareceu, como pureza de sua raça (pois, era preciso, já que o ruído cessa). / Raça imemorial, cujo tempo que pesava tombou, excessivo, no passado, e que, plena de acaso, viveu somente de seu futuro. — Este acaso negado com auxílio de um anacronismo, um personagem, suprema encarnação desta raça — que sente em si, graças ao absurdo, a existência do Absoluto, solitário, esqueceu a palavra humana no livro de magia e, o pensamento, num candelabro, um, anunciando esta negação do acaso, outro, clareando o sonho onde ele está. O personagem que, acreditando na existência do Absoluto único, imagina-se por toda parte num sonho (ele age no enfoque Absoluto), acha o ato inútil, pois existe e não existe acaso — ele reduz o acaso ao Infinito — que, diz ele, deve existir em qualquer parte. // V. ELE SE DEITA NO TÚMULO / Sobre as cinzas dos astros, as indivisas da família, estava o pobre personagem, deitado, após haver bebido a goa de nada que falta ao mar. (O frasco vazio, visão, loucura, tudo o que resta do castelo?) O Nada tendo partido, resta o castelo da pureza." (tradução de José Lino Grünewald, 1990, pp. 93-97)

³¹⁸ Nesse caso preferimos a edição bilingüe de *Poemas*, traduzidos e organizados por José Lino Grünewald, publicada pela Editora Nova Fronteira, uma vez que, diferentemente da edição das *Oeuvres Complètes* de Bertrand Marchal, permite uma leitura mais agradável em sua disposição na folha. Marchal em suas extensas notas explica que sua intenção é contrária à de Dr Bonniot, que publicou o texto em 1925, com nítida intenção de manter um fio da meada, uma vez que o manuscrito da obra encontra-se como

O texto mallarmaico nasce da impotência do signo em significar algo, ou ainda, da potencialidade de se ver significando apenas a si mesmo, como um eterno retorno ao mesmo. Assim, a necessidade da composição desse “conto filosófico” é antes de mais nada impor um ‘então’ à experiência poética, colocando-a como confronto com o Nada. Ao explorar um tema estritamente mallarmaico, a composição de *Igitur* se vê como uma revisão dos problemas fundamentais ao meta-signo, pois debate, esteticamente, o problema do acaso – enquanto controle absoluto –, na nulificação do sujeito, da “purificação” do signo de seu estado de representação (nessa imagem imponente do “castelo da pureza” que se mostra como acabamento e proximidade com a morte). Sendo assim, esse ‘então’ seria uma palavra da ausência – pura *différance* – em que o drama desse personagem (“gramatical”) seria colocado em termos de seu desaparecimento, de sua presença dissimulada enquanto signo. Os atos do “personagem” basicamente servem a autenticar o nada e dar realidade à ausência (Blanchot, 2003a, p. 139).

O retorno é aqui compreendido como uma tentativa de reestabelecer um momento inorgânico, ou seja, sob o controle do acaso incide o aspecto pulsional (da morte) como tentativa de manutenção do equilíbrio. O acaso, associado à idéia de morte, é absolvição de dados, ou seja, não passa de um elemento tautologicamente alinhado à noção de similaridade absoluta. Sua pulsão é, antes, um controle do caótico: o texto, para utilizar uma palavra demasiadamente blanchotiana, *demeure*.

É o próprio Blanchot que interpreta a noite (filosófica) desse conto como sendo o “*silence et l’inaction d’un livre*” (2003a, p. 143). Tudo nele é estático e permanece silenciosamente na ausência do sentido. O personagem bebe “a gota do nada que falta ao mar”. Sem dúvida, uma visão da ausência e do não-senso que não permite se representar, nem mesmo criar uma imagem identitária: puro significante, ou, letra inscrita.

A redução “ao infinito” do acaso converge à noção do mundo onírico de *Igitur*. Não há acaso de sonho e talvez *Igitur* seja aquela parte do sonho que não pode ser interpretada, o buraco do onírico que se desloca infinitamente. O discurso mallarmaico, assim, desliza – talvez eternamente – sobre um processo de *demeure* e de anulação que faz do texto uma esterilidade da figura que não permita o indefinido deslocamento sintagmático desses “dados absorvidos”. Nesse ponto, poderíamos nos projetar ao cosmogônico *UN COUP DE DÉS* e tentar “ver” aquele número

que desarticulado. Possivelmente é na edição de Bonniot que Grünewald se baseou para sua leitura e, com isso, não abandonamos a edição cuidada de Marchal, pois não estabelecemos a linearidade narrativa que não nos interessa aqui nesse trabalho.

que cessa todo acaso: *SI C'ÉTAIT LE NOMBRE CE SERAIT LE HASARD* ou *SI SEPT EST LE NOMBRE CESSERAIT LE HASARD*,³¹⁹ como propôs argutamente Décio Pignatari (2004).

Enquanto representação anterior a toda representação – estabelecendo-se pelo *Das Ding* – o texto mallarmaico oferece ao menos duas sentenças “estrangeiras” que fazem do texto litoral:

(1) *Le Cornet est la Corne de licorne — d'unicorne*

Nada, nesse ponto, pode ser conduzido como uma tarefa da narrativa. Não se conta a história da “Loucura de Elbehnon” por essa frase. Da mesma forma que o barômetro e as caixas de “Un cœur simple”, é evidente a sua disfunção, por sua ‘boa’ condução narratológica. O aspecto absolutamente catalítico dessa frase faz dela um “objeto” representativo deslocado que não necessariamente precisa coincidir com a função actancial da narrativa. Assim, o aspecto de insignificância desse detalhe realiza no texto, ao contrário do que se poderia imaginar, uma verticalização das possibilidades estruturais do mesmo. Em *Igitur*, temos realmente a demonstração de que uma estrutura concebida hierarquicamente não pode funcionar como verdade absoluta. A noção de jogo entre elementos faz da ambigüidade uma constatação da diferença entre as partes, em que apenas um “talvez” poderia ser estabelecido como potencialidade disseminante.

Em uma frase totalmente paronomástica e tautológica, *Igitur* é definido como ser de cornos. Têm-se dois pares de sinônimos que são reiterados com pequenas alterações fonêmicas: O Corno é o Corno de unicórnio – de unicórnio. Mas a frase não é apenas uma repetição tautológica. Lendo-a no pormenor gramatical temos uma transformação interna à própria estruturação de seu enunciado: a mudança do gênero desses chifres. Primeiramente, Mallarmé marca a diferença em “*le*” e “*la*”, com os determinantes definidos. Tomando-os como elementos regentes, espera-se com os mesmos, respectivamente, um substantivo masculino e um feminino que serão sujeito e predicativo do sujeito. Essa transformação se intensifica na segunda parte da oração, pois, ao avesso, o poeta mantém essa relação de mudança de gênero, do feminino ao masculino. Desta vez não explicitada pelo uso de artigos definidos, mas de artigos partitivo e indefinido. Sem dúvida, essa reversão frasal – próprio *nóstos*-escritura – trama (em conluio) a significância para um além meramente fonêmico³²⁰ e, assim, criando uma proposição litoralmente verdadeira, grafêmica.

³¹⁹ Aqui podemos ver uma inversão da frase mallarmaica por homofonia completa da frase, que se perde em português, em uma tradução livre: “SE FOSSE O NÚMERO SERIA O ACASO” ou “SE SETE É O NÚMERO CESSARIA O ACASO”

³²⁰ Essa análise fonêmica e transformacional também pode ser realizada na oração, bastando modificar o ponto de vista entre classes gramaticais para uma visão da vocalização e da não-vocalização que seguem inclusive o mesmo padrão exposto ao grafema sintagmático. De vogais mais abertas às tonicidades mais fechadas, o texto se transforma igualmente.

Que masculino é esse que se torna em feminino? E de mulher retorna ao homem? Talvez a escolha do *licorne* possa nos produzir um caminho. Na mística medieval, esse ser é considerado símbolo de virgindade e pureza (lembramos do castelo de Igitur em um pós-morte). Essa frase ressoando lembra sempre aquele memorável conjunto de tapeçaria medieval, *La Dame à la Licorne*. No qual toda a relação mística entre a mulher (purA) e o símbolo do unicórnio (Cristo) satisfazem o gozo para além das sensações – bastando para isso compreendermos a composição dos cinco sentidos em cada tapete em um sexto (único nomeado, dentro da trama) como “*A Mon Seul Désir*”.

Lacan, no *Seminário, livro 20: Mais, ainda*, propõe uma análise da mística e do gozo feminino. A mística seria o gozo daqueles que “experimentam a idéia de que deve haver um gozo mais além” (1985, p. 102). Seria um gozo do ser da significância que não sabe nada dele. A experiência do unicórnio naquele tapete do desejo revela justamente esse aspecto fundamental: a Senhora – de tenda armada – entrega sua virgindade aos cornos do próprio símbolo da pureza. Após passar por todas as sensações e seduções – que inclusive encerra o toque no falo – seu desejo se abre, como uma caixa que contém um lenço branco da ruptura desse desejo. Em termos de A mulher, Lacan explicita (e aqui já nos preparamos para o *FW*):

Não há mulher senão excluída pela natureza das coisas que é a natureza das palavras, e temos mesmo que dizer que se há algo de que elas mesmas se lamentam bastante por hora, é mesmo disto – simplesmente, elas não sabem o que dizem, é toda a diferença que há entre elas e eu. (LACAN, 1985, p. 99)

Essa exclusão está em “*la Corne de licorne*”, em que se pode ler “*la corne delit corne*” ou ainda “*la corne de lit corne*” ou ainda “*la cor ne delit corne*”: tudo como efeito de deslize e de delito. Assim, o gozo vai da palavra à cama, do som à negativa. O que, aliás, não devemos olvidar como possibilidade de compreender o “*Cornet*” como ‘trompa’, ‘corneta’ (ambos igualmente fálicos, mas sobretudo sonoros), que favorece muitíssimo essa interpretação a partir da tapeçaria de *La Dame à la Licorne*. Reconstituindo a imagem do cenário do *Ouïe*, tem-se a Senhora tangendo uma harpa que é o próprio licorne representado, havendo inclusive sobre a harpa a figura do ser mítico em sua ponta frontal(!)

A mulher como não-toda não pode se inscrever como A – Lacan aqui põe uma barra (□) – mulher senão como □ mulher. Sendo da natureza das palavras, seu gozo é suplementar. Como é suplementar, de nada sabe; ou nada significa. O texto – no real – é um dar-se em erosão.

(2) *La fiole vide, folie, tout ce qui reste du château?*

Nessa extensão, o que é esse castelo da pureza? Talvez uma literatura que somente poderia funcionar na nulificação do signo, como efeito de letra. A sentença pormenorizada faz

desse castelo uma pergunta: após o suicídio de Igitur o que resta esperar desse texto ‘castelão’. Mallarmé nos induz a pensar que do Nada surge esse frasco vazio que é pureza. Há, sem dúvida, um aguardar do sentido que se sugere no interior do texto, mas mesmo que haja algo para que se espere, a única possibilidade de compreensão se dará pela *demeure* (pela estadia estática no poema). O buraco da falta que ex-siste na figura do mar nada mais é que a impossível inscrição ou aquilo que não cessa de não se escrever. Tomando partido do Nada³²¹, o esvaziamento do significado pode se aproximar daquela noção mallarmaica presente em *UN COUP DE DÉS* de promover um poema em que se construa a “*neutralité identique du gouffre*” (1998, p. 383).

Ainda um pormenor, semelhante àquele acima discutido, pode ser observado nessa sentença (de morte). A construção anagramática ente *fiolle* e *folie*. Se conservarmos a inicial e a final, como formantes fundamentais das palavras, temos uma inversão das palavras, entre *i-o-l* e sua réplica *o-l-i*. Essa operação metonímica de deslocamento sintagmático se produz por um lapso analógico, para o texto. A “loucura” (*folie*) de Elbehnon, presente no subtítulo, ressurge nessa passagem como resposta, por similaridade, ao frasco (*fiolle*) vazio do Então. É loucura compor-se pelo então. O nada paradigmático se converte aqui em um texto potencialmente sintagmático, mas que não necessariamente exige uma postura lógica e cartesiana, mas antes, um trabalho analógico na contigüidade (viconiana). Apenas pelo elemento coesivo – que no caso do pormenor analisado é o próprio anagrama – pode-se nulificar o sentido de um texto, fazendo com que não se inscreva no universo simbólico ou representativo.

Assim, a redução dos eventos quase à total inatividade faz dos “dados” lançados não-dados, justamente por desaparecerem da presença (vital?) pelo processo de temporalização. A tentativa de Mallarmé em controlar o acaso pode ser lida como uma suplência frente ao confronto do texto com o real inapreensível, na medida em que o mesmo faz do mesmo uma experiência puramente da palavra não simbólica como possibilidade de omissão do eu, pela missão do operador. Ao invés de um ECCE HOMO teríamos, em uma apropriação novamente de Blanchot, *então* um ECCE LIBER.

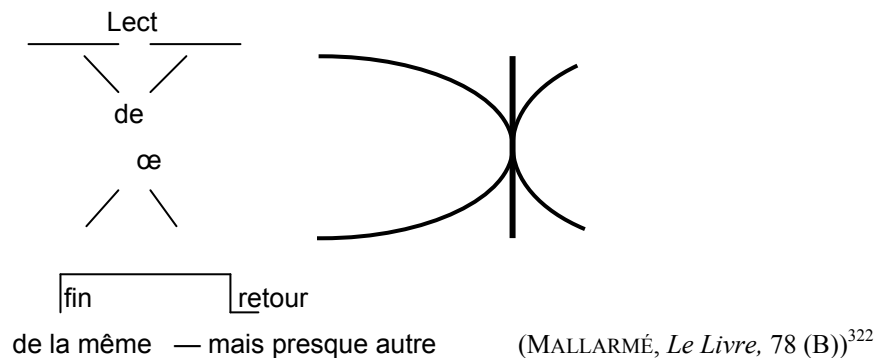
xi. Nóstos

O retorno sobre si do signo não é nunca uma identificação ou uma mesmidade. O retorno da escritura deve ser sempre compreendido como réplica da disseminação na assemia, por um processo negativizado (movimento parabólico α) e positivado (a parábola β). A nostalgia do regresso, com isso, não é apenas um pôr-se à prova na aventura odisséica, mas antes um

³²¹ José Lino Grünwald traduz *Le Néant parti* por “O Nada tendo partido”. Penso que para a minha interpretação essa tradução é insatisfatória, pois não é o que o ocorre em termos de uma estética mallarmaico-nulificante. Assim, preferimos entender ‘*parti*’ por “tomar partido”, apreendendo a lição no título da clássica obra de Francis Ponge, *Le parti pris de chose*.

compreender-se como realidade autônoma de sua concretude material. Um poema deve de certa forma experimentar a concentração do objeto como dissolução e esse processo é sempre faltoso.

A noção de *nóstos* faz com o que o meta-signo, como o real, retorne sempre ao mesmo lugar, pois é sempre faltoso (Lacan, 1986, p. 85). Esse retorno não pode ser apenas uma reiteração do mesmo, mas uma nova possibilidade de compreender o caráter reversível (*per se*) da leitura do texto. Em um fragmento do *Livre*, Mallarmé propõe, graficamente:



A idéia de uma literatura que se torna sobre si mesma reflete justamente um problema de leitura da obra. Tomado amplamente, Mallarmé propõe esse retorno a cada poema por uma ação do “Operador” que ocupa a posição do interpretante no meta-signo. Como processo de “sempre-retorno”, o meta-signo faz da escritura uma reflexão sobre seus procedimentos e distanciamentos a partir da construção aporística. Talvez a pergunta devesse ser: o que faz de um texto voltar-se? Esse *presque* que se impõe à inacabada obra pode ser uma réplica significativa do texto. O fim, que retorna – no grafo circular –, faz da obra um retorno à “solidão essencial” dos começos. Talvez, nesse sentido, a tarefa do leitor seja – após ter percebido o “efeito de real” proposto pela insignificância – remontar a escolha suspensa de Orfeu em cometer a violação da lei original.

A circularidade das frases não se dá de uma forma meramente temática, aliás, isso não ocorre sob nenhuma hipótese no meta-signo, mas, sobretudo pelo *réploiement* das estruturas que se negam e disseminam para gerarem um novo valor de leitura. A *œ* do inacabamento é também um litoral a se aportar – *plicare* – enquanto não se chega, não se volta, e a odisséia da letra continua.

xii. Assemia

A assemia deve ser compreendida como um processo de perda do significado sem prejuízo significativo. Nesse aspecto, se aproxima do real e permite-se conduzir pelo processo de dobradura tipicamente disseminador proposto pelo rastro e pela diferença (de origem). Ao nomear um dos pontos (ω) do grafo-matema do meta-signo como ponto assêmico, minha

³²² “Leit / de / obr / fim / retorno / do mesmo – mas quase outro” (tradução livre, minha)

proposta seria justamente aquela de compreendê-lo como não-simbolizável, ou ainda, naquilo que foge da representação e da compreensão, ou seja, uma não-compreensão, pois a leitura deve se dar como um vazio. Assim tomado como uma assemia, a pesquisa deveria repropor o matema em sua posição “zerológica”, na qual o sujeito é anulado (como pertencente a um mundo lógico) e a linguagem é uma afirmativa de “somos o real”.

O processo assêmico do texto mallarmaico é como que uma resposta negativizada, mas deve ser tomado no sentido da letra e, toda letra nos conduz ao matema, dada sua insignificância primeira e seu processo de significância a partir de uma sintaxe que é fixada. A variabilidade da escritura se faz na medida em que se complementam os hiatos deixados pelo texto, mas do ponto de vista meta-sígnico, completar esses hiatos é desprezar a destruição necessária construída pela assemia. Ao disseminar, o matema se fixa como sintaxe, ao não-significar, o matema apenas transmite a letra como um processo não representacional, mas auto-referente que se consolida em um mais-além do escrito, em um mais-além da literatura. Não foi Mallarmé quem disse que existe algo muito mais sério na literatura do que a própria literatura? Essa “bomba de letras” (“*Je ne sais pas d'autre bombe, q'un livre*”, Mallarmé, 2003, p. 660) que somente pode ser demonstrável.

$$f(\beta) \approx f(\alpha)$$

$$\mu^2 - \mu^2 \approx -2\mu^2$$

O termo ω como o excluído ponto zero de assemia e de perda da comunicabilidade em termos de um eixo paradigmático. E o μ disseminador, que torna o movimento a marca de seu μ uma possibilidade de resposta quadrática (ou ainda, dupla). Assim, temos quatro respostas aos movimentos parabólicos do grafo do meta-signo, que podem gerar o matema geral:

$$\omega \approx \pm 2\mu^2$$

Em seu caráter potencializado, o matema revela-se como parte assintótica da relação entre disseminação e assemia. Nessa relação positivada – suplementar – e negativada, as parábolas demonstrariam a movimentação de uma significância para um interpretante que não pode apenas ler o texto, mas se enredar em uma possível réplica hipoicônica de escritura. Por isso o duplo disseminar, entre suplemento e negação; por isso o dois exponencial que gera a aporia da indecidibilidade escritural. As hiências no simbólico se perfazem no real como nó e desse nó a assemia se iguala a um zero de sentido (que está excluído da relação simbólico e real)³²³. O

³²³ Lembremos aqui da configuração do nó borromeano que divide, para Lacan, a experiência psíquica entre Real, Simbólico e Imaginário. Entre o Real e o Simbólico é marcado o gozo fálico (JΦ); entre o Real e o Imaginário, o gozo do Outro barrado (J□); entre o Simbólico e o Imaginário marca-se o sentido. No centro do nó está o objeto causa do desejo, o □.

sentido é um fora do Real, assim, o matema do meta-signo transmite uma proximidade da disseminação replicada e exponencial (na resposta reiterada do interpretante sobre o fundamento signico) de seu movimento de significância (anagramatismo iterante e analógico para inscrição do sujeito) com a anulação de todo sentido (assemia) e sua resposta não-lingüística do Real.

Os sinais de \pm revelam certo movimento que parta da assemia à disseminação ou da disseminação à assemia. Na não-decisão presente entre esse sinal e aquilo que se pode transmitir nele está toda a assíntota da significância como produtividade subjetiva. Dito de outro modo, a assemia pode ser uma resposta suplementar, de um sujeito escritural, ao mesmo tempo em que pode ser a pura negativa de toda inscrição. Os sulcamentos desse universo do não-senso são passíveis de leitura apenas por seus vestígios.

Talvez pudéssemos, para se aproximar daquilo que poderia ser um ato conclusivo, estar apenas com algumas citações que extrapolam e esclarecem o caminho para o obscurecimento.

Em primeiro plano, o próprio Mallarmé, em carta endereçada para Eugène Lefébure em 27 de maio de 1867:

C'est bien ce que j'observe sur moi – je n'ai crée mon Œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice. (MALLARMÉ, 1998, p. 717, *grifo do autor*)³²⁴

Dessa Beatriz destrutiva, como eliminação advinda de toda escritura passemos a um segundo plano que talvez sobreponha Maurice Blanchot, em *L'écriture du désastre*:

Le don d'écrire est précisément ce que refuse l'écriture. Celui qui ne sait plus écrire, qui renonce au don qu'il a reçu, dont le langage ne se laisse pas reconnaître, est plus proche de l'inexpérience inéprouvée, l'absence du 'propre' qui, même sans être, donne lieu à l'avènement. Qui loue le style, l'originalité du style exalte seulement le moi de l'écrivain qui a refusé de tout abandonner et d'être abandonné de tout. Bientôt, il sera notable; la notoriété le livre au pouvoir: lui manqueraient l'effacement, la disparition.

Ni lire, ni écrire, ni parler, ce n'est pas le mutisme, c'est peut-être le murmure inouï: grondement et silence. (BLANCHOT, 2006, pp. 154-155)³²⁵

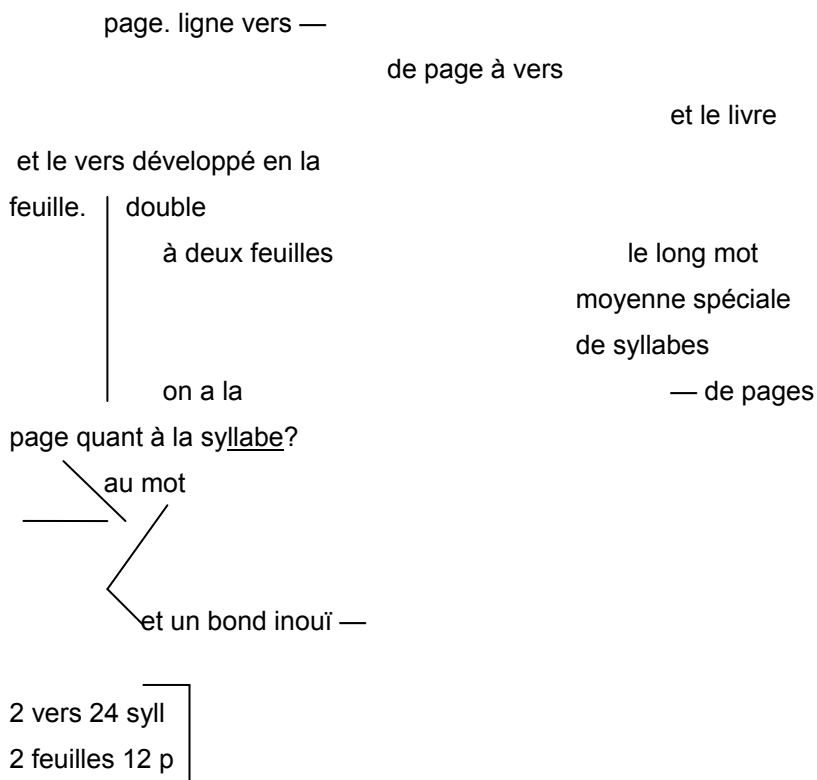
Refutar, o que basicamente faz o apagamento: um murmúrio de silêncio. As coisas assim ficam justapostas a uma falha que não quer significar, como é o *Fim de Partida* de Samuel Beckett em que a sucessão ao desastre de Blanchot pode marcar-se:

CLOV
(*irritado*) Que é?
HAMM
Não estamos começando a... a... significar alguma coisa?

³²⁴ “É bem isso que observo sobre mim – criei minha Obra apenas pela *eliminação*, e toda verdade adquirida somente nascia da perda de uma impressão que, sendo cintilante, se consumiria e me permitia, graças a essas trevas livres, avançar mais profundamente na sensação das Trevas Absolutas. A Destruição foi minha Beatriz.” (tradução minha)

³²⁵ O dom de escrever é precisamente aquele que refuta a escritura. Este que não sabe mais escrever, que renuncia ao dom que ele recebeu, cuja a linguagem não se deixa reconhecer, é mais próxima da in experiência inprovável, a ausência do « próprio » que, mesmo sem ser, dar lugar ao advento. Quem logra o estilo, a originalidade do estilo exalta somente o eu do escritor que refutou abandonou tudo e foi abandonado por tudo. Logo, ele será notável ; a notoriedade o entrega ao poder : faltaria a ele o apagamento, a desapareção. Nem ler, nem escrever, não é o mutismo, é talvez o murmúrio inaudito: ronco e silêncio. (tradução minha)

E, por último, nesse parágrafo do não-senso, talvez um dos rascunhos para *Le Livre*, ainda Mallarmé poderia ser citado, sem sombra de dúvida como momento assêmico:



chaque son
syllabe est d'or³²⁶ (MALLARMÉ, *Le Livre*, 98 (A))³²⁷

³²⁶ « Página. Linha verso — / da página ao verso / e o livro / e o verso desenvolvido em / fôlio. Duplo / em dois fôlios a grande palavra / meio especial / de sílabas / tem-se-a — de páginas / página quanto à sílaba? / à palavra / e um salto inaudito — / 2 verso 24 síl / 2 fôlios 12 p / cada som / sílaba é de ouro » (tradução livre, minha)

³²⁷ Na transcrição de Jacques Scherer (1977) para o Livro três palavras estão faltando: *moyenne*, *spéciale* e *son*. O crítico prefere, pelo caráter ilegível grafar com um símbolo de + esses termos. Mas, de acordo com a edição das *Œuvres Complètes* organizada por Bertrand Marchal (1998) é possível lê-las, o que aparece grafado pelo autor na página 576 do primeiro tomo da referida edição.

§ IV.

DOBRA SEQUOR:
SUMMUS JUICE: □ -PRESENTAÇÃO DA DIFERENÇA DEDÁLICA

τῶν μὲν ἅπαντα δὴ πρῶτα κατευνηθῆντα διήσθε,
 καὶ τῶν ἄπειθ' ἅμ' ἐμὲν μελῶτω κῆρυξ τε βῆ τε,
 ἀθι δὲ χεῖν μεμαῖτα καὶ σσμενῶν περ
 ἄλξαι.
 πᾶντα δὲ γίγν' ἄμενος πεισεται, σσ πᾶ
 γὰν
 ἄρπετ' ἄγγονται, καὶ ἄδωρ καὶ θεσπιδαῖς πᾶρ·
 ἄμεξ δὲ ἄστεμφῶς ἄχμεν μᾶλλον τε πιζεῖν.
Homero³²⁸

My soul frets in the shadow of his language.

Ben Jonson³²⁹

Proteu mais sabe dos desígnios e ultrapassamentos humanos por se colocar sempre à frente, na primeira fileira. De sua múltipla transformação, o deus marinho se faz senhor de Faros, sempre sabedor oracular de uma mítica verdade. O sumo saber é também um sumo alimentar, uma convergência entre corpo e mente na qual tudo o que se estabeleça como um abandono do sempre-saber por, na carência da verdade do saber, construir-se, pela renúncia, um fazer, que seria poético. As múltiplas metamorfoses do Velho do Mar – entre leão, dragão, javali, pantera, água, árvore, chama – constituem um deus plurimorfo que não quer assumir uma identidade fixada. Seu único fundamento é o transformar-se, a *Verwindung*. Assim, Proteu poderia ser compreendido como o deus da ilusão referencial. Na medida em que não referencia nada, apenas se projeta – proteicamente – sobre outros processos identificatórios, o deus mantém-

³²⁸ Cf. Homero, *Odisséia*, v. 1: *Telemaquia*. Trad. Donaldo Schüler. Edição Bilingüe. Porto Alegre: L&PM, 2007a. – Essa tradução propõe a seguinte solução poética:

Quando

*o perceberes adormecido, chegou a hora da força,
 tua e dos teus. O trabalho requer vigor. Segurem-no
 firme, ele tentará escapar por todos os meios.
 procurará transformar-se em tudo o que se move
 na face da terra, sem esquecer o fluir das águas e o
 tremular das chamas. Não fraquejem! É preciso
 imobilizá-lo.*

(canto IV, vv. 413-420)

³²⁹ via Stephen Dedalus em *A portrait of the artist as a young man* (1916, p. 221): “Minha alma desgasta-se na sombra de sua linguagem” (tradução minha, livre).

se como um ultrapassar dos limites de qualquer compreensão de uma realidade contextual: ele é a própria ilusão, um ídolo no lugar das coisas (*eidolon*).

Se no mito de Orfeu iniciamos com a violação e com o descumprimento das regras, em Proteu não será diferente. A princesa, mulher de Orfeu, é violada sexualmente. E o aedo descumprido o desígnio dos deuses ao olhar para trás; não confiando, opta pela dupla morte da amada Eurídice. A responsabilidade da transgressão recai, portanto, totalmente sobre o herói que pôde, assim, vislumbrar os umbrais da morte. No mito de Proteu também há essa violência, não cometida pelo deus, mas pelos homens dos quais ele foge, metamorfoseando-se. Homero conta esse viés na *Odisséia* quando a frota perdida do rei de Esparta, Menelau, esbarra nas ilhas próximas ao Egito. Lá, após ter passado muitos impropérios, encontra-se com a filha de Proteu, a ninfa Idotéia, que diz ao marido de Helena como esse e seus comparsas devem aprisionar o Velho do Mar para saber de seus desígnios. Basicamente a filha pede para usar a força e detê-lo, mesmo em meio às metamorfoses. A persuasão, portanto, se dará pela força dos homens, muito embora essa força apenas responda àquela face da pergunta realizada pelo herói. Proteu revela apenas o específico da demanda realizada ou exigida por quem o consulta³³⁰, e é nessa interrogação feita que estaria o cerne de suas transformação.

Em Joyce, no entanto, mesmo com a interpretação fundamental de Joseph Campbell e de Henry Morton Robinson³³¹, o texto não pode ser compreendido como um discurso propriamente mítico e simbólico. Sua aproximação é com uma linguagem apresentada como processo secundário, no qual todas as reflexões são já e previamente reescrituras literárias propostas a partir de um discurso da artificialidade. Tal como Proteu, o texto joyceano comporta uma pluralidade que não se mostra completamente, o faz apenas seguindo a demanda de uma dada leitura. Nessa pluralidade podemos intentar compreender certa anterioridade escritural da origem, ou seja, Joyce parte não de um fato a ser representado mimeticamente em seu “romance”, mas de uma constatação da própria linguagem literária como pluralidade protéica. Assim, suas combinações podem ser repensadas não apenas como míticas, mas antes de tudo a partir de fontes do discurso não propriamente mitológico. O que há, em caráter prévio, em *Finnegans Wake*, é justamente a compreensão do discurso mítico – poderíamos dizer mesmo de todos os mitos condensados em uma só palavra – enquanto discurso literário, e não o contrário.

O que basicamente se propõe aqui diz respeito a certa diferença entre a linguagem mítica e a linguagem literária. Obviamente, há proximidades inextrincáveis – como propõe Octavio Paz,

³³⁰ Cf. Joseph Campbell, *O herói de mil faces*. 11. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007, p. 367. Nesse trecho, Campbell retoma a idéia de que o mito, como Proteu, assume “mil formas”, mas sempre respondentes à determinada pergunta, na formulação exata de uma dada indagação que se oferece como interpretação do mundo.

³³¹ Cf. Joseph Campbell e Henry Morton Robinson, *A skeleton key to Finnegans Wake: unlocking James Joyce's masterwork*. California: New World, 2005.

em *El arco y la lira*, a problemática da postulação do ritmo cosmogônico de qualquer poema que reflete os sons primordiais da harmonia cósmica das esferas, ou ainda no poder de revelação poética do discurso mítico – mas sobretudo há distâncias entre eles que revelam particularidades naquilo que concerne, mais exatamente, à postulação necessária, ao discurso mítico (ou ao literário simbólico), de uma significação e de um sentido a sua moralidade. A linguagem literária, em seu aspecto de pluralidade, não admite um apenas simbolismo estereotipado e previamente condicionado. Esta busca reverter os sentidos em uma sempre novidade – “literatura é novidade que permanece NOVA”,³³² não é assim que Pound a definiu? – que se faz dentro das pluralidades formais de sua linguagem e não apenas na diversidade paradigmática de sua hermenêutica.

O mito, ao buscar a plenitude da experiência humana, encerra, ao contrário da literatura, sua entelúquia ativa. Despindo-se de todo movimento para a completude, como diz Goethe, o homem perde sua experiência plural e totalizante do universo da linguagem. Manter-se ativo – ainda goethianamente – é fazer da linguagem a aproximação da cinese natural do mundo, o que, de certa forma, mantém a significação em um horizonte além do “verdadeiro”, da explicação última das coisas.

Mircea Eliade é responsável por uma apreensão da definição de mito muito diferente daquela proposta pelo senso comum. Para o mitólogo, mito encerra uma proposição verdadeira acerca das origens e das transformações no mundo em que vivemos e não se trata de mentira ou falsificação da verdade lógico-racional. Nesse sentido, mito seria tudo o que, de uma forma ou de outra, exigiria a compreensão de um dado universo como total e fechado sobre si mesmo. Aquilo que se apresenta miticamente ao mundo depende de uma constatação de verdade como exatidão. Já o discurso literário – ao menos naquele sentido apresentado por Foucault – vive, ao contrário, uma crise dessa verdade única, ao se projetar como pluralidade de enunciados que se revelam na individualidade de cada evento enunciativo.

Esse nos parece o contexto ideal para repensar o *FW*.³³³ A partir da concepção mítico-protéica, na transformação como ultrapassamento dos signos, a compreensão dessa obra esbarra sobretudo no prévio debate acerca do mito e de suas relações com o literário, bem como no uso não mitológico do discurso – como fonte original da verdade absoluta – mas na semiose de significantes que se constituem como literatura. Assim, talvez seja necessária a substituição dessa discussão acerca de Joyce, por mitos intimamente relacionados à literatura propriamente dita. Em termos meta-sígnicos, o mito não pode ser compreendido como oral ou externo – como o é

³³² Há um jogo no original em inglês que intenta aproximar a literatura da estrutura da notícia. Assim, poderíamos ler que “literatura é notícia que permanece notícia”. Desse ponto de vista, a literatura, em sua linguagem potencializada pela logopéia poundiana, deve ser compreendida como um anti-jornalário, uma vez que ao contrário da funcionalidade do jornal diário, suas novas são sempre presentificações necessárias à cultura verbal. Na conservação de uma linguagem nova, como aquela que é expressa pela notícia (a linguagem utilizada à luz do dia), está o processo de atualização sincrônica dos textos literários.

³³³ Com a finalidade de facilitar a dinâmica textual, a partir desse ponto faremos todas as referências a *Finnegans Wake* por *FW*.

definido pela antropologia religiosa de Eliade – sua fórmula mágica não deve vir da oralidade e das possibilidades de apreensão dessa magia de transmissão pela fala. O mito, em Joyce, deve vir da escritura, pois é um “mito” (um enfabular-se) literário, antes de tudo.

a. PEQUENO BESTIALÓGICO PARA JAMES JOYCE: DA CRISE À ESCRITURA

É Ezra Pound,³³⁴ novamente, quem anuncia a compreensão de Joyce a partir de um sistema literário prévio – este do escritor-artífice, do escritor de estilo, o mestre de toda prosa como poesia, Gustave Flaubert. Pound lê a obra de Joyce a partir da condensação e da forte documentação acerca da tolice humana – do “bestialógico” (1969, p. 73), para a “classe Rabelais-Flaubert” (1969, p. 76) – presentes no texto flaubertiano. A descrição enciclopédica das imbecilidades faz de *Bouvard et Pécuchet* um proto-*Finnegans Wake* em que apenas vale a linguagem, como ultrapassamento das relações representativas de uma dada literatura realista, compreendida em seu nível significante.³³⁵ Tratamos aqui de uma constatação tão forte como aquela experienciada pelos copistas de Flaubert que torna, em sua monstruosa aventura intelectual (o autor, na segunda parte de seu processo compositivo, chamado de “documentação”, contabilizou, na recensão de obras e necessárias leituras para a execução de sua obra, a quantia de 1500 livros(!) que, de certa forma, são lidos por Bouvard e Pécuchet), a profusão de conhecimentos apenas um amontoado enciclopédico de paradigmas inúteis que reforçam a idiotice (segundo alguns críticos, uma tolice normanda!):

L'évidence de leur supériorité blessait. Comme ils soutenaient des thèses immorales, ils devaient être immoraux; des calomnies furent inventées.

Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, *celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer.*

Des choses insignifiantes les attristaient: les réclames des journaux, le profil d'un bourgeois, une sottise entendue par hasard. (FLAUBERT, 1999, p. 298, *grifos nossos*)³³⁶

A conclusão do capítulo VIII, sobre a filosofia, revela-se ironicamente a partir da sociedade que não compreende a intelectualidade dos copistas. Sua “superioridade”, apontada na leitura incessante e na prática desastrosa do conhecimento, é um argumento para a “desistência” da vida pelos amigos. Não tolerar a idiotice fará com que os personagens tentem o suicídio, este igualmente frustrado, ou seja, no fim das contas a busca, na argumentação filosófica da vida, de

³³⁴ Cf. Ezra Pound, “Joyce e Flaubert”. In: Michel Butor et al. *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969, pp. 73-79.

³³⁵ Interessante ainda notar que aquele que une as figuras de Mallarmé e Joyce, seja este escritor, que prefere escrever (ou melhor, reescrever) sobre o nada. Talvez isso ainda valesse um trabalho hermenêutico em que as relações entre essas obras fossem esclarecidas no nível da letra, ou do apego à letra.

³³⁶ A evidência da superioridade deles feria. Como sustentavam teses imorais, deviam ser imorais. Inventaram-se calúnias. Então, uma faculdade lastimável desenvolveu-se em seu espírito: a de ver a tolice e não tolerá-la mais. Ficavam tristes com coisas insignificantes: os anúncios nos jornais, o perfil de um burguês, uma reflexão idiota ouvida por acaso. (tradução de Marina Appenzeller, 2007, p. 268)

uma explicação sobre o mundo, os faz constatar sua própria tolice – aquela de não conseguir sequer dar cabo de suas vidas.

Segundo Roland Barthes, o que constatamos em *Bouvard et Pécuchet* não é apenas a inebriante idiotice desses camaradas – que aliás são definidos no *Dictionnaire des idées reçues*, que faz parte do segundo volume inacabado da obra, assim: “DUPE: Mieux vaut être fripon que dupe”³³⁷ (1999, p. 416) – mas sobretudo a constatação de uma “crise da verdade”. Em entrevista realizada por Jean-Jacques Brochier, posteriormente recolhida no volume *O grão da voz*, Barthes é impelido a discutir o problema flaubertiano da tolice pela composição de suas obras. As respostas, sem deslizes do teórico, são uma teoria da linguagem escrita.

Ao apoiar-se na idéia de dicionário, do fraseológico, Barthes vê em Flaubert uma linguagem que não possui “uma linguagem-mestra”, para ele, na obra, “não há linguagem que cubra outra” (2004a, p. 350). Isso demonstra, de certa forma, um problema paradigmático – aquele da própria profissão dos anti-heróis do romance, copistas – e outro sintagmático – em que medida copiar já não é reimaginar o fraseológico do dicionário, ou ainda, em que medida não estamos apenas copiando essas frases de dicionário?. Não há garantias de verdade, esse é o problema flaubertiano da escritura – uma crise vista como a própria modernidade, por Barthes – uma vez que se faz da “criação” um processo “gestual”, de transposição. Assim, Barthes analisa *Bouvard et Pécuchet* como se analisasse o próprio *FW*:

Tudo que é escrito está “com falta de sentido”, segundo a excelente expressão de Lévi-Strauss. O que não quer dizer que a produção seja simplesmente insignificante. Ela está com falta de sentido: não há sentido, mas há como um sonho de sentido. É a perda incondicional da linguagem que começa. Não se escreve mais por esta ou aquela razão, mas o ato de escrever é trabalhado pela necessidade de sentido, o que se chama hoje de significância. Não significação da linguagem, mas a significância. (BARTHES, 2004a, p. 351)

Esta falta é o que se põe em falta. Seria um rastro de sentido que se constrói na estrutura onírica das associações de transporte entre o enunciado textual e o sujeito da enunciação. Não há um sentido para alguém – e, em termos semióticos, isso pode ser visto como uma revolução do conceito de signo, que recai, por si mesmo, em sua destruição – e os alocutários são substituídos pela incapacidade de receber mensagens, uma vez que os mesmos apenas, para que se construa certa hermenêutica, emitem, na escritura seus significantes – o que sem dúvida não garante ainda um processo de significação.

A “perda incondicional da linguagem que começa” é, sem dúvida, um excelente axioma para se ler textos-limites. Seu estado de perda faz da linguagem não um meio de denominação

³³⁷ “Tolo: Mais vale ser malandro que tolo” (trad. minha). São tentadoras as relações com Lacan: “Les non-dupes errent” (“Os não-tolos erram”, consonantes a “Os nomes do pai”) ou ainda na definição de sujeito, presente em *O Seminário, livro XX: Mais, ainda*, “O sujeito não é aquele que pensa. O sujeito é, propriamente, aquele que engajamos, não, como dizemos a ele para encantá-lo, a dizer tudo – não se pode dizer tudo – mas a dizer besteiras, isso é tudo.” (1985, p. 33)

comunicativa, mas pela inclusão do sujeito interpretante, na substituição de seu fundamento sógnico, faz da denominação estético-poética (cf. nos apresenta Jan Mukarövský, 1978, p. 75 e seg.) sua procedência, na diferença. Sendo assim, o sentido dessa perda seria aquele de certa intransitividade na escritura, ou seja, na compreensão de que o texto independe de quaisquer relações de funcionalidade em uma pragmática exterior ao universo próprio da linguagem em sua função estética. Dessa forma, a linguagem em perda faz de certo simbolismo uma proximidade com o real.

A não significação da linguagem anuncia um novo sentido ao mito. Esse não explica mais o enigmático, não fala mais sobre a formação do mundo originário. Antes, o texto joyceano torna-se, pela falta, repulsivo, em sua intransitividade. Não há leitor que nele se veja identificado, como completude. Sua estrutura inacabada faz da verdade identitária uma falácia. De modo que, o desvio, o revés de sua leitura, nos leva a uma significância zerológica, na qual todo sujeito se anula e torna-se apenas membro da obra que este interpreta, com significantes. Da hierarquia, presente na dinâmica mítica, em que a história dos surgimentos é contada pelo líder, o texto, nessa crise da verdade, parte a uma linguagem que não permite ser compreendida em ordenamentos hipotáticos. A linguagem do inacabamento seria uma linguagem da falta, pois coloca no *caput* o sem-cabeça. A repulsa ao previamente estabelecido como origem faz do texto joyceano um ultrapassar do sentido em que o sujeito se enuncia – emite significantes – como responsável pela nulidade da representação.

A significância faz do texto um processo de transformação protéica no qual as faces do mito são repensadas como significantes disseminados. Nessa transformação, a elipse de um ponto original faz do discurso algo sem direção, sem um apontar para ninguém. Numa intransitividade formular, o texto adquire seu distanciamento da linguagem oral; não compartilha de suas verdades ou de suas estruturas. Sua origem está na ambigüidade da escritura, na não presença marcadamente presente do interpretante nessa origem. A palavra escrita comporta, em seu aspecto mais superficial, mas nem por isso menos fundamental, o caráter de letra silenciosa; da letra que não pode significar mais que sua litoralidade.

Enquanto significância, o sujeito que se vê inscrito nessa “letra” busca sua origem a partir de reiteraões que se constroem como texto. Na textura, a pluralidade se pode apresentar como possibilidade icônica da quebra da representação. Assim, o texto – no sentido barthesiano do termo – é capaz de fazer denominar algo que seja uma pragmática sem finalidade. Em outras palavras, a consonância da linguagem pela linguagem, em sua irreduzibilidade semiótica, faz da linguagem literária uma autonomia frente à realidade projetiva das coisas representativas, o que

de certa forma pode contribuir à materialidade do signo lingüístico como peça grafêmica e, assim, fazer-se na ex-sistência de si mesmo, como Proteu ao revelar-se em multiplicidade.

Jorge Luis Borges, em “O Aleph”, descreve aquele ponto materialmente (im)possível como origem de todos os paradigmas presentes na história da literatura. Propriamente seu conto seria essa síntese deslocada em que tudo pode ser observado por uma simples inicial de alfabeto:

... vi, ao mesmo tempo, cada letra de cada página (em pequeno, eu costumava maravilhar-me com o fato de que as letras de um livro fechado não se misturassem e se perdessem no decorrer da noite)... (BORGES, 1999, p. 696)

Nesses termos, a visão de Carlos Argentino – esse Dante rememorado com sua Beatriz do Verbo – é a exatidão de uma multiplicidade. O caráter simultâneo das letras impressas no Aleph faz com que a rememoração sígnica do personagem perpassa a noite de significantes que não se misturam ou se percam dentro de sua materialidade de livro. Carlos Argentino não conhecia, provavelmente, o *FW*. Nesse texto, em que a linguagem de criança é explorada até o limite, cada significante perde-se dentro do aspecto maravilhoso de sua *plotless epic*. A origem mítica da obra não pode ser compreendida apenas como a fábula contada e recontada dos mundos arcaicos. O arcaico é esse Aleph em que toda origem é a própria letra reiterada na simultaneidade de um discurso que se constrói como plural e disseminado.

A noite borgiana guarda os mistérios simbólicos do sentido, a noite joyceana revela a incomensurabilidade do significante. Enquanto que para Borges perder-se ou misturar-se é um problema fascinante, em que o sujeito não pode se deixar conduzir sem sedução, para Joyce a crise do desejo se instaura, o texto, enquanto gozo desarticulador, faz da perda sua matéria de existência. Cada letra da página pode articular diversas noites por compreender que cada sinal desses é intercambiável e que sua mistura – por mais monstruosa que seja – evoca o pesadelo que, de certa forma, esconde-se no umbigo do sonho irrepresentável da linguagem. A visão do Aleph em Borges é uma questão simbólica fundamental para compreender sua literatura; enquanto que em Joyce, seu estado de perda, sua crise verbal, se faz por apenas uma sensação da forma que se manifesta pela escritura.

A figuração da letra na escritura já é pensada por Dante Alighieri:

Parean l’occhiaie anella sanza gemme:
Chi nel viso delli uomini legge OMO
Bem avria quivi conosciuta l’emme. (ALIGHIERI, *Purg.*, XXIII, vv. 31-33)³³⁸

³³⁸ Cf. CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2006, p. 69. Na solução tradutória de Décio Pignatari teríamos:

*O oco dos olhos como anel sem gema:
Quem julga ler, no rosto humano, OMO
Aqui veria facilmente o eme.*

Os olhos ocos, como anéis, são, literalmente, os dois Os apresentados pelo homem (*uomo*). Ver apenas o M faz dessa figuração pura realidade icônica da palavra consigo mesma. A contemplação é puro isomorfismo do caráter oco do sentido presente no rosto dos homens, que de tão magros, não mais possuem seu O. Poderíamos dizer mesmo que aqui há apenas um suporte – facial – para a inclusão desse M, feito nariz que torna a conhecer-se no oco do anelo do O. O estado de buraco da letra é, dantesicamente, uma pós-figuração que mantém seu discurso como presente da letra em si. A “gema” dos olhos antecipa paradigmaticamente os olhos e também sintagmaticamente a letra M, inscrita na página. Há, sem dúvidas, um múltiplo.

Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, descreve como última tese – uma vez que a sexta, sobre a Consistência, não pode ser concluída devido ao falecimento do escritor – o caráter enciclopédico dos textos, aquilo que ele chama, como proposta, a Multiplicidade. Nessa “rede de conexões” (2001, p. 121) podemos enredar o texto joyciano como um sistema articulado de pluralidades significantes que são figurações materiais de um complexo estado de perda da significação.

A variedade formal e verbal, engendrada pela multiplicidade sintático-semântica, faz da convergência joyceana uma rede de relações próximas ao infinito. Em sua multiplicação, o texto segue deformando – *shemming* – cada objeto de linguagem e mais linguagem até a saturação de seu sentido. A figuração aqui é uma desfiguração semântica que se constrói pelo hipoícone, ou seja, transformando – a maneira de Proteu – o sentido (cognoscível) em pura sensação da forma. A tensão formal das redes potencializadas define, para Calvino, a espacialização da multiplicidade. O que quer dizer que a cada ponto ínfimo, marginal da estrutura, a combinação de diferenças por um tempo e um espaço deve ser compreendida como uma “incapacidade de concluir” (2001, p. 125).

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a idéia de uma enciclopédia *aberta*, adjetivo que certamente contradiz o substantivo *enciclopédia*, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltíplice. (CALVINO, 2001, p. 131, *grifos do autor*)

A multiplicidade de Calvino revela-se como abertura, ou seja, todo texto múltiplo deve ser compreendido como um apanhado do conhecimento em vista do nada da significação. Borges ensaia ter essa totalidade enciclopédica em um único volume – em umas das coleções da Enciclopédia Britânica presentes em sua biblioteca – escrito como se pudesse construir abrangentemente todos os paradigmas. Já em Joyce, o múltiplo torna-se um apagamento que canaliza “a multiplicidade através do tecido verbal” (Calvino, 2001, p. 131), no qual todo sentido não é seguro e não pode receber sua parcela nos referentes.

Necessariamente a conjectura dessa enciclopédia *FW* constitui-se como uma sucessão paratática das relações analógicas do hipoícone. Suas ramificações não são do nível de uma enciclopédia tradicional, obviamente, mas se constroem em presenças de significantes que não explicam o mundo, apenas possibilitam uma constatação de sua existência real. A concentração formal desse texto nos conduz a pensar sua combinatória como um processo de redes similares e não por redes de contigüidades, como seria uma estrutura romanesca padrão. A modulação dessa orquestração confere o caráter múltiplo de suas simultaneidades lingüísticas e, com isso, fazem do sentido uma perda completa da referência.

A experiência de uma combinatória múltipla, no texto joyceano, faz do meta-signo essa réplica entre disseminação – que pode ser aproximado da própria proposta múltipla de Calvino – de significantes como resultado assintótico de uma assemia. Não havendo significação, como diz Barthes, o que resta ao texto é colocar-se em um mais-além do escrito; proporcionar, pelo interpretante, uma significância que seja a própria escritura.

Haroldo de Campos, no fundamental *A arte no horizonte do provável*, propõe uma forma de leitura dessa escritura que não permite ser compreendida através de sentidos. Para o poeta, as obras transitórias e modais da contemporaneidade repropõem-se em aberto por meio de critérios que basicamente revelam o descarte promovido por “constelações móveis” (1977a, p. 18). Ao girar sobre si mesmo, o poema constelar imagina-se como uma abertura barroquizante de permutações e jogos múltiplos. Nesse sentido, o texto não é mais mero apanhar-se paradigmático, mas um processo combinatório de “integração em formantes” (1977a, p. 20), no qual a mobilidade do artifício estruturante faz a abertura desse horizonte de probabilidades – que pode assumir ao menos dois sentidos: horizonte, do eixo horizontal-sintagmático da linguagem; e horizonte no sentido de expectativa da recepção que é ampliada (numa releitura da teoria de Jauss).

A arte joyceana, circular e em aberto, não possui como operador a figura autoral, mandatária. Antes, a informação estética – como transmissão de sensação da forma – é gerada pelo interpretante que assume a posição de operador. Aqui, a multiplicidade das estruturas é gerada “por uma sintaxe permutável” (1977a, p. 24), na qual o preenchimento da forma – dada como in-formação – deve pertencer ao lado não do signo como tal, mas sobretudo ao co-produtor-interpretante. O fato é que há uma interpenetração de elementos fragmentários que se apresentam, à sensibilidade do interpretante, como simultâneos, móveis e polifônicos. A primeira leitura, que deve ser já um processo enunciativo de escritura, entende as variações como semântica, enquanto esse processo deve ser visto como uma reversibilidade formal.

A tarefa de Haroldo de Campos, nesse sentido, é a de mostrar o que se deve ler, na letra. Muito antes da aplicação lacaniana ou derridiana dessas constatações em termos de texto³³⁹, o poeta-crítico paulistano já havia sistematizado a variabilidade semântica nesse processo de formatividade múltipla, em que o estatuto representacional não deveria ser compreendido apenas naquilo que a obra reflete de uma dada sociedade, mas naquilo que uma dada forma reflete em um contexto lingüístico de enunciação.

Se tomarmos esse ultrapassamento como multiplicidade das transformações textuais, não haveria texto mais preciso que esse de *FW* para sua reflexão. Michel Butor, por exemplo, assim resume esse processo:

Um universo num grão de areia. Joyce condensa todas as mitologias e toda a história na noite de Humphrey Chimpden Earwicker (H.C.E., *Here Comes Everybody*, *Aí Vem Qualquer Um*), dono de cabaré em Dublin, e de sua família. Podemos compreender agora a verdadeira significação do título: *O despertar de Finnegans*. Depois dos quatro primeiros parágrafos que, (...), anunciam a maior parte dos temas em seguida desenvolvidos, o primeiro capítulo nos conta sua fantástica história, até que ele seja suplantado por H.C.E. Ela representa, com relação ao livro, o mesmo papel que este representa com relação à realidade. Aquele burlesco mistério de morte e de ressurreição recobre o mito dos mitos. Ele corresponde àquela história anterior projetada atrás de si pelo homem que começa, H.C.E., a história legendária cujo tempo é sempre antes da história. (BUTOR, 1974, p. 145)

A constatação do escritor-crítico é sem dúvida aquela que conduz a compreensão dos mitos como repetições de um mito original³⁴⁰, sempre presente. O corpo sempre despedaçado do “herói” do romance está em toda parte, pois ele é fragmento de discurso (dentre seus nomes estão: *Here Comes Everybody*, *Haveth Childers Everywhere*, *Howth Castle and Environs*, *Hush! Causion! Echoland!*, *How Charminglly exquisite*, *Hircus Civis Eblanensis*, *Heiz Cans Everywhere*, *Haroun Childeric Eggebert*, *Humme the Cheapner Esc*, *HCE*, além dos jogos anagramáticos!); letra disseminada na escritura de Anna Livia Plurabelle, que é, ela também, uma partição que transforma sua unidade em fluidez – no monólogo interior narrado e na imagem do Liffey circundante – que consoa a linguagem como semiose de significantes.

A multiplicidade representativa da figura do pai, no texto joyceano, faz entrever uma margem de deslocamento que não permite literalmente “ver” a figura como pertencente ao mundo da realidade. HCE não é um homem simbólico, mas apenas fruto de linguagem circular que faz recair sobre si mesmo suas letras. Sua proximidade com o real se faz justamente naquilo que esse personagem pode ser caracterizado como *everymen*, o que depende do interpretante que executa sua escritura. A grande queda inicial do ovo cósmico é uma queda representativa da linguagem babélica, na qual tudo o que está inscrito não é necessariamente aquilo que se escreve;

³³⁹ Cf. Os textos que estão coligidos em *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. Sobretudo, ressalta-se aqui o texto fundamental da teoria haroldiana “A obra de arte aberta” (de 1955) que, antes da sistematização de Umberto Eco acerca desse conceito, o poeta já o pensava para explicar as vanguardas literárias da primeira metade do século XX. Mesmo a atenção ao significante já estava lá proposta como problema lingüístico-artístico!

³⁴⁰ A relação com o conceito de mitema de Claude Lévi-Strauss aqui é evidente.

daí um não-senso em multiplicidade. A confusão jocosa do nome de Joyce representa uma chave-*lapsus* para a leitura erótica do texto, como quem diz, não à maneira de uma esfinge, mas à moda irlandesa: *There's whiskey in the jar*. Suas transformações possuem todos os mitos, histórias e escritas como “atomização” da palavra que se vê inscrita na dimensão da folha. Se o discurso é o próprio rio – como se verá mais adiante – o que emerge como margem, ou melhor, o curso faz desmontar os sentidos em uma permuta sintagmática (que parece aparentemente aleatória e sem nexos) que obriga o interpretante a assumir a posição dentro do processo de escritura da obra – a texto é realmente *in progress*.

b. UMA PALAVRA A PALAVRA TELÓRICA: INTEGRIDADE, CONSONÂNCIA E RADIAÇÃO

Nesse ultrapassamento, que é a própria literatura de Joyce, vimos que a unidade de seu texto se em uma multiplicidade de significantes que, ao completar a página, fazem como que uma mancha de potencialidades para a significância. O sujeito não está fora desse processo, aqui ele se define – na besteira, como quer Lacan – como quem escreve, não como aquele que fala que existe. O texto é um lá onde o múltiplo é Uno.

Joseph Campbell, para retornar à discussão protéica, pensa o mítico como uma precipitação – a palavra é exata e, plural – do Uno no muito. O tomar forma do ambiente mítico, em seu momento cosmogônico, executa-se como um estilhaçamento dos elementos que se condensaram como unidade, como traço único da palavra. O harmônico entra na polêmica (*pólemos*) dos contrários e seu aspecto unitário faz-se apenas em movimento.

A expressão de Campbell é clara: “a transformação do Uno múltiplo” (2007, p. 274). Não há uma circunstância em que o Uno é (ou torna-se) múltiplo, o Uno possui o atributo de ser a própria pluralidade desses elementos. Assim, o discurso mítico não poderia ser compreendido como portador de uma mensagem verdadeiramente única, antes ele é uma escritura da pluralidade que segrega seus elementos pela atomização dos mesmos. Em outras palavras, o discurso mítico reconhece as particularidades de cada elemento, mas os “ajunta” em-Um. Como a palavra-trovão de cem letras da queda: “(*bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunn-trovarrhounawnskawntoohoohordenenthurnuk!*)” (Joyce, *FW*, 3.15-17). A figura dessa multiplicidade se constrói na noção de procriações incessantes e necessárias à produção da diversidade permutável nesse “horizonte provável” que é o próprio texto joyceano.

Ainda com Campbell:

(...) nesse momento crítico, no qual o Uno se transforma em muitos, o destino “se cumpre”, mas, ao mesmo tempo, “é produzido”. A partir da perspectiva da fonte, o mundo se configura como uma majestosa harmonia de formas que vêm a ser, explodem e se dissolvem. (CAMPBELL, 2007, p. 280)

O termo dessa transformação faz crer que toda harmonia consonante à ordem e à Unidade pode ser compreendida como aquilo que se está por cumprir e é, de certa forma, necessário. A configuração dessa multiplicidade, tipicamente textual, faz com que sejam lembradas as idéias de geração histórica propostas por Vico: uma era suplantando a outra, para criar um novo estado de coisas e de harmonias. Em um tempo cosmogônico, da linguagem, como parece ser o caso de *FW*, a abertura interpretativa é tão grande que o interpretante não é capaz de dizer sem escrever. O princípio indeterminação o rege, e é isso já sua multiplicidade reiterativa.

Nessa transformação ainda, podemos recordar os princípios estéticos de Stephen Dedalus – na verdade de São Tomás de Aquino *via* Joyce – que são apresentados como uma tentativa de conter a multiplicidade em sua unidade por três elementos: *integritas*, *proportio* e *claritas*. Todas elas discutidas, teorizadas e praticadas em *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). Suas figuras, dessa forma, podem ser sintetizadas, na fala de Dedalus, como:

INTEGRITAS (*COMPLETUDE*)

The first phase of apprehension is a bounding line drawn about the object to be apprehended. An esthetic image is presented to us either in space or in time. What is audible is presented in time, what is visible is presented in space. But temporal or spatial, the esthetic image is first luminously apprehended as selfbounded and selfcontained upon the immeasurable background of space or time which is not it. You apprehended it as one thing. You see it as one whole. You apprehend its wholeness. That is *integritas*. — (JOYCE, 1916, pp. 248-249)³⁴¹

CONSONANTIA (*HARMONIA*)

Then—said Stephen—you pass from point to point, led by its formal lines; you apprehend it as balanced part against part within its limits; you feel the rhythm of its structure. In other words, the synthesis of immediate perception is followed by the analysis of apprehension. Having first felt that it is *one* thing you feel now that it is a *thing*. You apprehend it as complex, multiple, divisible, separable, made up of its parts, the result of its parts and their sum, harmonious. That is *consonantia*. — (JOYCE, 1916, p. 249, *grifos do autor*)³⁴²

CLARITAS (*RADIAÇÃO – CLARÃO*)

The connotation of the word — Stephen said— is rather vague. Aquinas uses a term which seems to be inexact. It baffled me for a long time. It would lead you to believe that he had in mind symbolism or idealism, the supreme quality of beauty being a light from some other world, the idea of which the matter was but the shadow, the reality of which it was but the symbol. I thought he might mean that *claritas* was the artistic discovery and representation of the divine purpose in anything or a force of generalization which would make the esthetic image a universal one, make it outshine its proper conditions. But that is literary talk. I understand it so. When you have apprehended that basket as one thing and have then analysed it according to its form and apprehended it as a thing you make the only synthesis which is logically and esthetically

³⁴¹ “A primeira fase de apreensão é uma linha que limita, contorna o objeto a ser apreendido. Uma imagem estética se nos apresenta no espaço ou no tempo. O que é audível apresenta-se no tempo, o que é visível apresenta-se no espaço. Mas, tanto temporal como espacial, a imagem estética é em primeiro lugar luminosamente apreendida como autolimitada e autocontida sobre o incomensurável segundo plano do espaço ou do tempo, que não o são. Tu a apreendes como uma coisa. Tu a enxergas como um todo. Apreendes o seu todo. Eis o que é *integritas*.” (tradução de José Geraldo Vieira, 1998a, p. 224)

³⁴² “Então, depois, tu passas dum a outro ponto, conduzido por suas linhas formais; apreendes cada ponto como parte em função de outra parte dentro de seus limites; sentes o ritmo de sua estrutura. Em outras palavras, a síntese da percepção imediata é seguida pela análise da apreensão. Tendo, primeiramente, sentido que é *uma* coisa, sentes agora, que é *uma coisa*. Tu a apreendes como complexa, múltipla, divisível, separável, inteirada pelas suas partes, o resultado de suas partes e a soma harmoniosa. Eis o que é *consonantia*.” (tradução de José Geraldo Vieira, 1998a, p. 224-225)

permissible. You see that it is that thing which it is and no other thing. The radiance of which he speaks in the scholastic *quidditas*, the *whatness* of a thing. This supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination. The mind in that mysterious instant Shelley likened beautifully to a fading coal. The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to that cardiac condition which the Italian physiologist Luigi Galvani, using a phrase almost as beautiful as Shelley's, called the enchantment of the heart.— (JOYCE, 1916, pp. 249-250, *grifos do autor*)³⁴³

Aqui a totalidade, a harmonia e a radiância são elementos conjuntos que compõe a poética primitiva de um Joyce ainda demasiadamente simbólico. Toda imaginação joyciana escorre-se evidenciando cada elemento como um todo harmônico e homogêneo, em que não há diferenciação entre o banal e o sério, tudo é vivido, na psicologia das personagens, como pertencente à irradiação própria da percepção dos olhos. A idéia estática dos textos visa sobretudo apreender não narrativamente o mundo, mas de forma poética, construir os elementos para a multiplicidade compreendida como o Um da beleza. *Um retrato* é, antes de ser um romance, ou um *Bildungsroman*, um tratado de estética em que seu personagem – pai de Joyce por esse querer ser seu próprio pai – ilumina seu discurso pela consonância entre todos os elementos apresentados ao artífice. Sem dúvida, temos uma arte da substância que anuncia a epifania como instante existencial que se evidencia no súbito fugaz da revelação, advinda da possibilidade de apreensão da *quidditas* (substância suscetível de compreensão formal) interior que é promovida, por sua vez pela *claritas*. De certa forma, a união entre as três formas estéticas do pensamento dedálico intentam, se buscam a epifania, recusar a apreensão pela palavra, dado que é pura forma essa radiância. Em uma impressão o instante se constrói e afeta os intervalos do êxtase estético.

Assim, em sua poética da visão (*pulcra sunt quae visa placent*), Stephen Dedalus representa-se como um artífice da epifania enquanto momento do Um-múltiplo. A união radiosa do universo tomístico se revela como uma totalidade da expressão da beleza. Em *A portrait of the artist as a young man*, o problema do signo não é o mesmo de *FW*, uma vez que sua preocupação é essencialmente com a estética e a teorização da mesma como objetivo artístico da busca do

³⁴³ “A conotação dessa palavra é um tanto vago – disse Stephen – São Tomás de Aquino emprega um termo que parece ser inexato, que me iludiu durante muito tempo. Tal termo te levaria a crer que ele tinha em mente simbolismo ou idealismo, sendo a suprema qualidade da beleza uma luz como que dum outro mundo, a idéia de que a matéria não era senão a sombra, e a sua realidade não era senão o símbolo. Penso que ele cuidaria que *claritas* fosse a descoberta e a representação artística da intenção divina nalguma coisa, ou a força da generalização que faria da imagem estética uma imagem universal, que a faria irradiar as suas próprias condições. Mas isso não passa de linguagem literária. Pelo menos assim a tomo eu. Quando apreendeste aquela cesta como coisa e analisaste, depois, de acordo com a sua forma e a apreendeste como coisa, fizeste a única síntese lógica e esteticamente permissível. Viste que é a coisa que de fato é, e não uma outra coisa. A radiação de que ele fala é a *quidditas* da escolástica, o *quê* de uma coisa. Tal qualidade suprema é sentida pelo artista quando primeiro a imagem estética é concebida em sua imaginação. O espírito, nesse misterioso instante, Shelley comparou-o lindamente a um carvão que se apaga. O instante em que essa suprema qualidade da beleza, a radiação clara da imagem estética, é apreendida luminosamente pelo espírito que foi surpreendido por sua inteireza e fascinado por sua harmonia é o luminoso êxtase silencioso de prazer estético, um estado espiritual muito similar à condição cardíaca que o fisiologista italiano Luigi Galvani, servindo-se duma frase quase tão bonita quanto a de Shelley, chamou de encantamento do coração.” (tradução de José Geraldo Vieira, 1998a, p. 225)

sublime. Dedalus ainda é o homem que se preocupa com as analogias rítmicas do universo, com o poder da beleza estática e com a disposição da alma humana para o inteligível. Em sua definição de arte:

Beauty expressed by the artist cannot awaken in us an emotion which is kinetic or a sensation which is purely physical. It awakens, or ought to awaken, or induces, or ought to induce, an esthetic stasis, an ideal pity or an ideal terror, a stasis called forth, prolonged and at last dissolved by what I call the rhythm of beauty.— (JOYCE, 1916, p. 241)³⁴⁴

O cinético é, se assim podemos dizer, a estrutura lingüística de *FW*. Toda a obra está composta pela idéia de que o artefato lingüístico pode ser remodelado e alterado por trocadilhos reescrituras leitorais. A idéia de que a arte esteja no “fora de si” do êxtase, além do universo físico, não condiz com a estruturalidade de *FW*, pois o mesmo se vale justamente daquilo que pode ser lido como letra, materialmente literal. Assim, a escritura exige do leitor sua resposta por meio da própria escritura; seus movimentos (beleza cinética) são aqueles de passagem entre os significantes da parte interpretante de sua representabilidade. *FW* não permite fazer uma estase, como propõe Stephen, visto que não constrói, no leitor, um universo representativo pleno, na medida em que não consegue se dispor em uma figuração que o “eleve” a um pensamento *hors-texte*.

O “ritmo de beleza” do primeiro Joyce é, vicinariamente, um processo de analogização. Muito diferente do último Joyce ciclópico, já cego de um olho (*one big red eye*), em que o processo de ironia alcança seu limite máximo de auto-negação. A beleza que se dá aos olhos, como uma estátua nua, intimamente ligada à manifestação da verdade (ou melhor, da manifestação do esplendor da verdade) é substituída pela paronomásia chistosa advinda dos processos inconscientes.

A captação da unidade na multiplicidade de Dedalus é a base estrutural para a feitura do *Ulysses* e, naquilo que faz seu caráter de apreensão do todo, é uma forma de representação radiosa da linguagem literária. O simbólico ainda mantém-se como necessária formalização dessa *quidditas* imagética que preenche os sentidos nas obras de James Joyce. O “silêncio encantado” (1998, p. 225), que o narrador joyciano atribui a Dedalus, é o objetivo e o objeto das palavras sentidas como “artisticamente colocadas”. Assim, Joyce seria um “artista” apenas nas obras que antecedem a feitura de *FW*, uma vez que não é mais a imagem (que está entre os sentidos do artista e os demais) que comanda as formas; mas a letra – em sua atomização – que dissolve os sentidos, impedindo a construção de um significado para fora do texto. Em outras palavras, *FW*

³⁴⁴ “A beleza expressa pelo artista não pode despertar em nós uma emoção que é cinética, ou uma sensação que é puramente física. Ela desperta ou deve despertar, ou induz, ou deve induzir, um êxtase estético, uma piedade ideal ou um terror ideal, um êxtase que perdura, que se prolonga e que acaba, por fim, dissolvido pelo que chamo de ritmo da beleza.” (tradução de José Geraldo Vieira, 1998a, p. 218)

seria um ultrapassamento para a multiplicidade do múltiplo, na qual a única possibilidade de significação estaria na significância enquanto processo de reiteração de significantes.

Nessa fluência, a *différance* pode se compor como rastro do discurso lamuriante das lavadeiras, à beira do Liffey, fofocando sobre a vida de Anna Livia:

Ah, but she was the queer old skeowsha anyhow, Anna Livia, trinkettoes! And sure he was the quare old buntz too, Dear Dirty Dumpling, foostherfather of fingalls and dotthergills. Gammer and gaffer we're all their gangsters. Hadn't he seven dams to wive him? And every dam had her seven crutches. And every crutch had its seven hues. And each hue had a differing cry. Sudds for me and supper for you and the doctor's bill for Joe John. Befor! Bifur! He married his markets, cheap by foul, I know, like any Etrurian Catholic Heathen, in their pinky limony creamy birnies and their turkiss indienne mauves. But at milkidmass who was the spouse? Then all that was was fair. Tys Elvenland ! Teems of times and happy returns. The seim anew. Ordovico or viricordo. Anna was, Livia is, Plurabelle's to be. Northmen's thing made southfolk's place but howmulty plurators made eachone in person? Latin me that, my trinity scholar, out of eure sanscreed into oure eryan! *Hircus Civis Eblanensis!* He had buckgoat paps on him, soft ones for orphans. Ho, Lord ! Twins of his bosom. Lord save us! And ho! Hey? What all men. Hot? His tittering daughters of. Whawk?

Can't hear with the waters of. The chittering waters of. Flittering bats, fieldmice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Thom Malone? Can't hear with bawk of bats, all thim liffeying waters of. Ho, talk save us! My foos won't moos. I feel as old as yonder elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia's daughters. Dark hawks hear us. Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night! (JOYCE, *FW*, 215.12-216.5)³⁴⁵

Múltipla, sem dúvida, é a noite dos significantes. Toda imagem se desvanece em frente à disseminação das diferenças. O cinético, nesse trecho, é fundamento daquilo que se dá a ler como obscuridade. Sua consonância é a de uma linguagem que se volta sobre si mesma, em dobras, para um além de quaisquer significações representativas. Ali a multiplicidade age como uma

³⁴⁵ “Ah, mas era, apesar de tudo, uma velhamiga bem exquisita, Ana Lívia nos trinques! E, claro, também ele era peça rara, Dito Torto. Dublixando, Pó-dastro de finnlhetes e finnlhetas. Velhotas e velhotes somos todos de seu bando. Não tinha sete damas pra matrimoniá-lo? E cada dama tinha sete forqu ilhas. E cada forquilha tinha sete cores. E cada corzinha tinha gritinho diferente. Satis pra mim, a ceia pra ti e a conta do doutor pra Joãozinho e José. Abisso! Obeso! Ele casou com sete liqui dações, sete franguinhas baratinhas, eu sei, como qualquer Etrúrio Católico Herético, em tules róseos citrinos cremosos e suas indicas turcarícias malvas. Mas na miguelina missa quem foi a petiça? Então tudo o que foi foi fino. Duendes de fluidas landas! Tem plus tempos e gratos retornos. O mesmo renovado. Ordovico ou viricordo. Ana foi, Lívia é, Plurabelle será. O rei dos setentrimanos abriu espaço aos meridineses, mas qual quantia de multy pluradores ecoa em cada pessoa? Latiniza-me isso, meu erudito lordescolar, de vuestro sanscredo pro meu eryano! *Hircus Civis Eblanensis!* Mamiferava mamás de cabras suaves aos órfãos. Ho, Senhor! Gêmeos do seu peito! Senhor, salva-nos! E oh! O quê? O que todos. Que é? Filetes tiritantes de! Kekié? Não ouço com as correntes de! As lamurientas corrientes de. Mor dentes mor cegos, res postas de rústicos ratos. Ho! Você ao solar não iria? Que solitária Maria! Não ouço com o mortelar de morcegos, as liffey-hiantes águas de. Ho, o verbo nos salve! As pernas emperram. Me sinto velha como aquele carvelho. Uma narrativa narrada de Shaun ou Shem? Livifilhaos todos. Noturnos falcões nos escutam. Noite! Noite! Tomba a testa. Pende pesada qual pedra, aquela. Que me falas de John ou de Shaun? Shem e Shaun, viventes, filhos ou filhas foram de quem? A noite noita! Fala-me, fala-me, fala-me, carvelha! Noite noite! Conta-me contos de Stem ou Stone. Junto às rio-revantes águas de, correntes-e-recor-rentes águas De. Noite!” (tradução de Donaldo Schüler, 2001)

epifania da linguagem como manifestação súbita de sua própria materialidade. O que obscurece não é apenas a noite que cai enquanto as lavadeiras falam sobre a família de protagonistas da história, as palavras são obscurecidas pela recirculação de todas as isotopias referentes ao primeiro parágrafo do texto joyciano. A corrente marítima do discurso de ALP se encontra aqui como afirmação daquilo que pode ser lido como estranho, estrangeiro de si mesmo. Nessa litoralidade, passado (*was*), presente (*is*) e futuro (*'s to be*) formam uma só amálgama na qual a circulação viconiana é constitutiva do “cosmos”, do ordo (na piada geológica de Joyce, o período ordoviciano torna-se *ordovico*). Assim, o todo de uma multiplicidade é exatamente aquilo pelo que o texto suplanta a arte de *A portrait...*

O discurso é noturno, esperando o tempo da juventude (*teens*) que abunda (*teem*) em seu eterno retorno sobre o tumultuoso mundo de várias nações. Ouvimos as águas. Ora, as lavadeiras estão à beira do Liffey, ou seja, elas estão usando Anna Livia, seus pedaços de discurso, que começam a falar na noite que se anuncia. Dos gêmeos, surge a pergunta *Whawk?* Como-falco? Comescarro? Tudo se perde ao ouvir o mar. Toda sua água é sua descasa em que a história plurívoca é contada, queixando-se (*chittering*) água, sobre água. O texto dobra-se: os rios Oos e Moose tornam-se pé (*Fuss*, em alemão) e musgo (*Moos*, em alemão): *My foos won't moos*, que pode ser “Meu piéd não será moussge” ou, mais ousado, “Meu pensamento quer mais”.

Ouvir a frase de outro, como é comum ocorrer em Joyce, eis o que há na história de Shem e Shaun? *A tale told of Shaun or Shem: Macbeth* retumbante da morte de sua Lady: *a tale told by an idiot*. O(A)s “filhaos” de Anna Livia são falcões trevosos ouvindo a lamúria do rio, na noite que carrega os pensamentos por *rivering*, um múltiplo rio-riante.

C. RONDAS E ACERCA(NIAS) DE JOYCE: O TERRENO PARA A META-SIGNIFICAÇÃO

É conhecida recepção do *FW* sobretudo a partir da publicação de *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, pela Shakespeare & Co. em Paris, durante a realização seriada do “progresso” da obra. Entre os muitos desabafos contrários à obra, um texto parece compreender aquilo que Joyce estava propondo. Trata-se evidentemente de “Dante... Bruno. Vico... Joyce” (1929), de Samuel Beckett.

Sua tese tem por finalidade não apenas comparar figuras tão “estrelares” em um mesmo exame, sua tentativa é a de compor as variações estruturais internas presentes na obra de Joyce, a partir de uma leitura “filosófico-filológica”. Retomando o argumento de Giambattista Vico acerca do funcionamento da linguagem poética, Beckett intenta demonstrar como a primeira atividade mental humana, a poesia, postula uma “regressão” à linguagem pura e primitiva, como “forma

crua” (1992, p. 329). Assim, o processo analógico, tipicamente infantil, é a base de todo funcionamento poético. Dessa forma, o mítico-analógico da escritura é proposto como uma espécie de superação do sentido, o que, em larga medida, atinge o texto do *Work in Progress*.

Aqui, a forma é conteúdo, e conteúdo é forma. Os senhores queixam-se de que esse material não é escrito em inglês. Não está escrito de forma alguma. Nem é para ser lido – ou antes não é só para ser lido. É para ser contemplado e ouvido. Essa escrita não é *sobre* alguma coisa; é *a coisa em si*. (...) Quando o sentido é dormir, as palavras adormecem. (Veja-se o final de *Anna Livia*.) Quando o sentido é dança as palavras dançam. (BECKETT, 1992, p. 331, *grifos do autor*)

Beckett faz notar, em *FW*, que a busca do sentido, como toda busca por uma verdade, recai sobre um fracasso completo. A angústia gerada pela obra está justamente na apreensão daquilo que, para o texto, é sua formatividade. A palavra não deve ser lida como suporte ou transporte de representações. Ser “a coisa em si” é torná-la sem representatividade. É trazer, em sua dinâmica múltipla e cinética, a contingência da letra em seu estado de cadeia (ou de nó). Toda psicologização de personagens, de fatos diegéticos soam no texto como que desarmados, não-articulados. Não se pode ler esse texto como quem lê romances. Aliás, como diz Beckett, não se pode ler esse texto. Ele não está escrito, ele é escritura.

Toda reflexão sobre *FW* deve ser perpassada pela noção de página que se inscreve no âmbito da página. Dessa forma, sua iconicidade é revelada como destruição da língua inglesa, bem como de toda linguagem que a tente traduzir. Como amontoado de *différences*, o texto joyceano brinca (e isso é em si um jogo tautológico) com a circunstância de estar escrito em um mundo que não é aquele do sentido. Sua meta-ironia faz da dança das palavras um deslumbramento da obscuridade. O que não necessariamente torna o texto impenetrável ou ainda fechado a seus interpretantes, antes ele exige que haja interpretantes escriturais que possam, pela escrita, “jogar” com a *pfijsqueda* da linguagem.

O grifo sobre o *sobre*, em Beckett, parece explicar uma linguagem que é da origem do gozo textual. Não haveria “sobre”, não se paira sobre a linguagem para, enfim, representar. O texto meta-sígnico joyceano abre mão da representação para ser pura litoralidade da coisa. Apenas um aspecto é representativo nessas linhas: a *Vorstellungsrepräsentanz*. Tomando a linguagem como coisa de si mesma, Joyce construiu um ambiente em que a realidade da linguagem não pode ser sígnica. Seu desmembramento lexical e sua sintaxe mono-polilógica fazem da linguagem não um representar-para, um representar-sobre, mas uma representação-representativa. O que se pensa, nessa sintaxe “bêbada”, é que há algo sendo dito, que precisa ser desvelado em uma hermenêutica crítica. Esse é um pressuposto que impede adentrar-se no campo da angústia de *FW*.

A representação, como processo de simbolização, exige de qualquer texto um para-além do texto; sua estrutura é a do escrito (rígido e singular). Beckett evidencia que esse é um

problema, pois *FW* “não está escrito de forma alguma”. Não devemos recair sobre a “forma” nesse enunciado crítico, mas sim penetrar nesse “não está escrito”. A idéia de que todo escrito significa está sendo posta em questão, visto que aquilo que não precisa significar pode exercer-se como escritura. Toda representação é vista como um “sobre”, assim, se há uma representação na obra de Joyce essa somente pode ser a da Coisa, em sendo. O texto nunca está escrito – veja-se que Beckett publica seu ensaio em 1929, o *FW* ainda teria um processo de escritura por mais 10 anos! – ele é sempre uma escritura que prejudica uma compreensão intelectual da obra. Estamos tratando de um conteúdo “sensual” em que o irresoluto é necessário.

A permutação de sua litoralidade faz do texto um caminho de linguagem em que a auto-referência se repete e retorna até o apagamento assêmico de suas potencialidades. A escritura, enquanto um *nóstos* de significantes, faz de sua significância a captação formal de conteúdos em uma sistêmica na qual o espaço gráfico é já tempo literal. Assim, como uma banda de Moebius, o cíclico *trompe d’oeil* está na impossibilidade de o significante ser inseparável do significado. Saussure apostou em uma representabilidade sígnica constante e “perfeita” – obviamente seu campo era o da comunicação – mas as estruturas de uma linguagem onírico-inconsciente como essa de Joyce faz do significado apenas rastro (ou antes, apenas sulcamento) de um interpretante que está inscrito como elemento possivelmente simbolizador no universo de um texto que toca o real. Os dois lados, sendo um-lado, da espiral de Moebius fazem do significante, letra. Poderíamos constituir uma metáfora, esse um lado literal segue o mesmo princípio dos gêmeos univitelinos. Ora, a espiral poderia ser compreendida como da mesma gema, o que, em termos literários, os dois lados do texto univitelinos poderiam representar a letra como convergente a ela mesma. Presa a si, a letra é a própria escritura como retorno incessante ao fora da representação. Apenas se permuta o não-escrito, pois o texto é escritura.

Da “interminável germinação verbal” (Beckett, 1992, p. 333), o dinamismo cíclico das eras viconianas problematiza o estilo, tendo em vista que cria um espaço puramente escritural para a realização dessa quebra da representação. Assombrando toda referência, o texto inscreve-se como um purgatório:

Em que sentido, então, a obra do sr. Joyce é purgatorial? Na absoluta ausência do Absoluto. O Inferno é a ausência estática de vida da perversidade não-mitigada. O Paraíso é a ausência estática da vida do imaculado não-mitigado. O Purgatório é uma torrente de movimento e vitalidade aliviada pela conjunção desses dois elementos. (BECKETT, 1992, p. 338)

A torrente verbal de *FW* obviamente é um Purgatório visto que não se permite permanecer. Não há demora, morada fixa dos signos. Estar na conjunção de duas negatividades faz do movimento uma errância. E, nessa errância, a hiância da letra se presentifica como fogo purgatório de si mesmo. Tudo ali está em falta, pondo o sentido em falta de. As correntes

noturnas do discurso textual fazem dessa consonância – essa palavra tomisticamente joyceana – um movimento estático. Naquilo que esse texto faz, para Beckett, da não-leitura e ao mesmo tempo na vitalidade de uma linguagem absurdamente repensada, pela ironia.

As relações de simultaneidades surgem, nesse purgatório icônico, como um elemento especular no qual não se pode ler, pois não há nada escrito. A “escrissão” do texto se constrói *in progress* do próprio fenômeno sígnico, assim não há texto taxativo e fechado em sua ininteligibilidade. Na realidade, *FW* não é um texto ininteligível, como querem diversos críticos, antes poderíamos propor outra semiose em que a atenção não pode ser direcionada ao significado, mas às palavras, ou mais precisamente, às letras. A inteligibilidade do meta-signo depende exclusivamente da perda do sentido, ou seja (por mais paradoxal que isso possa soar), é no desprezo pelo significado que poderíamos de fato LER o *FW*. Todo jogo de linguagem (no sentido espírituoso do *Wortwitz* freudiano), como pura camada onírica, exige uma interpretação de seu aspecto literal, ou melhor, daquilo que faz das palavras (unidas) entre si seus próprios estranhos. Na irrupção desse estranhamento, todo oculto vem à tona em uma só palavra. As palavras são sentidas como que distâncias, como teatralizadas dentro de si mesmas. Sua assimilação não se faz em uma lógica do sentido, mas antes em uma analógica icônica que constitui seu universo como nome-em-formação. Toda sua vitalidade estaria no esvaziamento de seu sentido primeiro, em um apagamento da origem, para, palimpsestualmente construir a *différance* da letra como estrangeira.

Joyce propõe uma espécie de “teoria” acerca da letra palimpsestual:

(Stoop) if you are abcedminded, to this claybook, what curios of signs (please stoop), in this allaphbed! Can you rede (since We and Thou had it out already) its world? It is the same told of all. Many. Miscegenations on miscegenations. Tieckle. They lived und laughed ant loved end left. Forsin. Thy thingdome is given to the Meades and Porsons. The meandertale, aloss and again, of our old Heidenburgh in the days when Head-in-Clouds walked the earth. In the ignorance that implies impression that knits knowledge that finds the nameform that whets the wits that convey contacts that sweeten sensation that drives desire that adheres to attachment that dogs death that bitches birth that entails the ensuance of existentiality. (JOYCE, *FW*, 18.17-28)³⁴⁶

Logo na primeira palavra o fragmento nos faz recuar e recusar a terra firme. A palavra dicionarizada *Stoop* indica uma ‘inclinação’, ou ainda a ‘humilhação’. Mas a indecidibilidade comanda a estrutura das diferenças em *FW*, assim não há como não ver nessa palavra um *stop* interjetivo, como leu Donald Schüler, ou ainda melhor um *stop-optical*, como que em uma regra

³⁴⁶ “(Respare) se você é abecedamente, neste argilivro, que curiosos de signos (por favor, perspare), neste allaphbeito! Você pode perceber (pois que Nós e Vós já o temos visto e relisto) seus runiversos? É sempre o mesmo catacismo. Monos. Miscigerações e miscigenações. Têsseros. Eles vieram e viveram e vivaram e volveram. Farsolas. Teu ruinado é dado a Moedos e Perdas. A crânica meandertal, do arcaico da velha, das nossas priscas Paganagens, quando o Hexcelso Cirrus errava sobre a terra. Na ignorância que implica impressão que cunha conhecimento que enforma a informa que impacta o tacto que suaviza o senso que detona o desejo que aviventa o afeto que amormenta a morte que avarenta a vida que assenta a essência da existencialidade.” (tradução de Augusto de Campos, in CAMPOS; CAMPOS, 2001, p. 45)

de parar o olhar para ler o fragmento do livro de barro – antes um livro de areia, como o pensou Borges, infinitamente interminável e terrivelmente temido – que é o próprio *Finnegans*. Assim, a palavra estaria entre um “pare” e uma “inclinação humilhante”. Ora, mas isso ainda não é tudo, se se toma a linha prosódica do texto ainda é possível, em um lapso, ler *stupid*. A condescendência de um estúpido que pára para ver-ler o abecedário mental. Eis um significante bastante joyceano! Toda abertura dessa palavra intenta “ensinar” como ler a obra sem se ater aos signos (*please stoop*).

A discussão começa a girar em torno desse “abecedáriomental” (na verdade um abecedário-anotado-atentivamente, em uma tradução linear) que compõe o livro de barro. Tudo, na memória dessas letras, rememora a origem. A raiz *abcd-*, segundo Roland McHugh, significa ‘alfabeto’ em Old Englad, ‘*abecede*’. A origem paradigmática do barro (*clay*) que se faz presente como criação do homem, e que ao mesmo tempo constrói o intertexto com a Bíblia como livro das origens.³⁴⁷ Essa curiosa palavra *curios* que pode lembrar etimologicamente ‘curiosidade’, mas também os *kouros* gregos do período arcaico. Feitos de argila, são a própria origem da escultura grega e aqui representariam justamente esse lugar primeiro da representação sígnica. E, por último, ainda esse *Umheiliche* completo: *allaphbed*. Raspando seus elementos temos primeiramente o desmonte da palavra-valise, em ao menos 11 partes: all + allah + Aleph + alphabet + bed + phallus + aphasia + laugh + Phoebe + -ed (particípio passado) + bet. A possibilidade de apreender todos esses sentidos é nula, apenas podemos proliferar seus significantes de modo a conduzir o leitor a um deslumbramento do que exatamente venha a ser essa obra. Reunir, em uma só palavra, tudo aquilo que representa o alfabeto como origem, problemática, mitologia, sentimento, ação, psicopatologia, eis a tarefa joyceana que, obviamente, não permite representação. Em uma possível tradução, menos condensada, poderíamos propor: “Todalalfaleito”. O que de forma alguma cumpre todas as diferenças necessárias, como por exemplo, a falta de uma finalização: a assinatura de Anna Livia Plurabelle (**ALlAPhbed**) em formato de anagrama. Talvez aí: “Thotalálfaleito”. O que nos remete imediatamente a noção escritural do retorno sobre seu discurso: o texto de *FW* composto de si mesmo, em sua própria assinatura. O soletrar de alfabeto faz, analogicamente, lembrar a origem da linguagem viconiana, mas nela está sempre uma origem que não é primeira. Toda feita de diferenças, a palavra monta-se simultânea e estranhamente sobre outros rastros, constituindo, dessa forma, uma cadeia ininterrupta de especulação lingüística na qual toda ambigüidade significativa torna-se auto-referente e múltiplice em sua disposição metonímico-metafórica.

³⁴⁷ Ainda na interpretação de McHugh (1991), há a possibilidade de ler *claybook* como *clefbook*, transladando o termo inglês para o francês. Assim, o “argilivro” (como traduz Schüler) pode tornar-se um “clavilivro”.

A “rede” surge na segunda linha. Dessa rede nasce a leitura (*read*) que é ao mesmo tempo junco (*reed*), vermelho (*red*) e discurso (do alemão, *Rede*). Sem dúvida, um discurso em que o **T** se faz como marca: “we and **T**hou had iT ou**T** already”. O grafema comanda o ritmo (do pentâmetro), de uma leitura que é “pra-já” (ler a leitura em “al-read-y”, não seria forçar uma interpretação). A significância pode ser definida justamente a partir dessa rede de leitura discursiva; em que todo discurso é já leitura e ao mesmo tempo escritura de si, em seus juncos – suas hastes, como **T** formantes – estruturais. A diferença aqui é a de quem pode ler em *world*, a palavra *word*. O narrador pede – abecedariamente – que a palavra seja já mundo de si mesma. Apenas se conta o mesmo: na palavra está a origem do mundo, mas a palavra é palimpsesto – tabuinha rasurada de letras litorâneas.

A fronteira do discurso faz de *FW* um duvidoso caminho se se almeja buscar uma verdade. Apenas em sua literalidade está o espaçamento diferencial de sua leitura. Basicamente seu trabalho, como todo trabalho deslizante, é miscigenar em miscigenações. A estrutura é a proliferação de rastros disseminados que conduz o texto a uma reiteração grafêmica na qual o sentido representativo deixa de assumir importância e, desse modo, começamos a ler os descartes (*écart*) que nos servem à escritura. Ou como pensa Umberto Eco, ao definir obra aberta:

Em *Finnegans Wake* encontramos-nos enfim, verdadeiramente, na presença de um cosmo einsteiniano, curvado sobre si mesmo – a palavra inicial une-se à palavra final – e portanto *acabado*, mas por isso mesmo *ilimitado*. Todo acontecimento, toda palavra, encontra-se numa relação possível com todos os outros e é de escolha semântica efetuada em presença de um termo que depende o modo de entender todos os demais. (...) O instrumento-mor dessa ambigüidade integral é o *pun*, o *calembour*: onde duas, três, dez raízes diferentes se combinam de forma que uma única palavra se torne um nó de significados, cada qual podendo encontrar-se e correlacionar-se com outros centros de alusão abertos ainda a novas constelações e probabilidades de leitura. (ECO, 1997, pp. 48-49, *grifos do autor*)

Eco ainda é um homem da busca do sentido, por isso sua preocupação é com a rede relacional semântica. Pensando em construir uma recepção ao *FW*, o semiólogo pretende demonstrar que há uma possibilidade de leitura do significado, justamente naquilo que aqui questionamos: na eliminação de um dado significante para privilegiar outro. Ver imagens representativas no texto meta-sígnico de James Joyce é uma forma de manter certa sanidade da representação, o que de forma alguma é o que o texto exige. A única forma de “visão” desse texto é aquela que diz respeito à letra visível. O *pun* não é para ser resolvido pela escolha ou seleção, antes, se realmente o *FW* está em um “cosmo einsteiniano”, deve-se notar a relatividade de seus sentidos e com isso a similitude entre significantes que engendram esse cosmo. As alusões e correlações textuais devem ser lidas como diferenças que fortalecem o sentido palimpsestual da contextura disseminativa.

Como exemplo claro desse procedimento, Roland McHugh aponta, nesse mesmo fragmento, um texto bíblico oculto: “Mene, Mene Tekel Upharsin” (Dan: 6, 25-8), em sua tradução, extraída da Bíblia de King James: “Thy kingdom is divided, & given to the Medes & Persians”. A que Joyce escreve “Many (...) Tieckle. (...) Forsin”, “Thy thingdome is given to the Meades and Porsons”.³⁴⁸ A brincadeira de Joyce esconde o reino em um “coisodomo” ou ainda em um “Coiserreino”. A palavra é, em seu reino, a cúpula da coisa, onde não há apenas uma representação. A palavra é a cadeia do riso (*laugh – allaphbed*) em que *e (und)*, formiga (*ant*) e fim (*end*) são uma mesma coisa: conjunção, ou mais joyceanamente, “conjunção”. O que elas unem? Uma cadeia inteira de **L** (*lived, laughed, loved, left*) que resume todo um ciclo de vida. A idéia de conjunção aditiva nos dois primeiros (*und* e *ant*) é nítida e revela a conexão entre viver e rir e entre rir (como quem faz cócegas, o que retoma *Ti^eckle*, pela ação das formigas) e amar. Já entre *loved* e *left*, a conjunção já é adversativa, que se torna analógica ao desfecho necessário à palavra proposta dentro da cadeia (*end*). Vale ainda ressaltar que é no **L** que o poder vital está posto durante toda a obra. Sendo grafema de ALP, cria-se uma cadeia associativa de seu discurso com aquilo que representa a própria matéria da vida.

Todo jogo sensório das palavras é, textualmente, sentido como um nome-em-formação (*nameform*) que reconduz toda presença associativa e relacional a uma série de ausências. Ora, a própria lógica da metáfora, concebida como resposta metonímica, estabelece-se nesse nível.

Se tomarmos como ponto de partida a recepção de *FW* em seu estágio inicial, devemos retornar ao primeiro livro de autor escrito sobre a obra, o fundamental *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, de Joseph Campbell e Henry Morton Robinson. Escrito ainda na década de 40 (mais precisamente publicado em 1944), o texto serve hoje como base estrutural de qualquer estudo sobre a obra de James Joyce, tanto em seu nível sintagmático como paradigmático. Os críticos dividiram o “assunto estranho” (2005, p. 3), nomeando-o, em quatro livros a partir das “Four Ages of the Viconian *Corso-Ricorso*” (2005, p. 15)³⁴⁹. Assim, esquematicamente, teríamos:

- Book I: The Book of the Parents
 - Chapter 1: Finnegan’s Fall (3-29)
 - Chapter 2: HCE – His Agnomen and Reputation (30-47)
 - Chapter 3: HCE – His Trial and Incarceration (48-74)
 - Chapter 4: HCE – His Demise and Resurrection (75-103)
 - Chapter 5: The Manifesto of ALP (104-25)

³⁴⁸ Uma outra análise, ainda sobre o fragmento a que nos referimos, é a de Umberto Eco, em *Las poéticas de James Joyce* (2000). O semiólogo propõe uma excelente leitura sobre dois vocábulos *meandertale* (FW, 18.22) e *meanderthalltale* (FW, 19.25). A decomposição das palavras-valise e o desenvolvimento de todos os deslizos dessas palavras são propostos analítica e graficamente nas páginas 119 a 125 da obra citada. Eco assim define o processo que agencia essas palavras: “En otras palabras, en virtud de leyes de similaridad fonética o semántica, cada lexema puede convertirse en el ‘patriarca’ de una serie de asociaciones, cada una de ellas compuesta por una lista de diversos lexemas, que a su vez pueden convertirse en el patriarca de otras cadenas asociativas.” (2000, pp. 123-125)

³⁴⁹ Importante salientar que o trabalho dos Irmãos Campos, em *Panaroma de Finnegans Wake*, traz o mesmo esquema como sinopse para a compreensão da obra. Cf. pp. 109-110.

- Chapter 6: Riddles – The Personages of the Manifesto (126-68)
- Chapter 7: Shem the Penman (169-95)
- Chapter 8: The Washers at the Ford (196-216)
- Book II: The Book of the Sons
 - Chapter 1: The Children’s Hour (219-59)
 - Chapter 2: The Study Period – Triv and Quad (260-308)
 - Chapter 3: Tavernry in Feast (309-82)
 - Chapter 4: Bride-Ship and Gulls (383-399)
- Book III: The Book of the People
 - Chapter 1: Shaun before the People (403-28)
 - Chapter 2: Jaun before St. Bride’s (429-73)
 - Chapter 3: Yawn under Inquest (474-554)
 - Chapter 4: HCE and ALP – Their Bed of Trial (555-90)
- Book IV: *Ricorso* (593-628) (CAMPBELL; ROBINSON, 2005, pp. 15-22)³⁵⁰

A idéia cíclica comanda toda análise de *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Desse ciclo, a estrutura aberta da obra parece se fechar como um eterno retorno sobre si mesmo, em um discurso que é auto-referente e que, de certa forma, escreve o romance como uma eterna busca dos significantes primitivos das estruturas míticas. A idéia de uma mitogênese guia todo trabalho de Campbell e Robinson na elucidação de cada linha de *FW*. Assim, estruturar o romance por livros – que são eras históricas – “familiares”, necessariamente estipula uma forma de leitura e um significado para a compreensão parafrástica do romance. O que leva os críticos a tentar explicar a primeira palavra – em minúscula, no meio da sentença, sem marcas capitais, sem sombras de prefácio – *riverrun*, como um processo de continuação – “is *not* a beginning, but a continuation – a continuation among other things of the ecstatic, swiftly slipping, and abruptly interrupted sentence with which the volume ends” (2005, p. 23) – desse discurso deslizante em que toda origem é rasura e sulcamento da memória mítica.

Entre os enigmas propostos nessa estrutura, Campbell e Robinson revelam a multiplicidade de cada fragmento como possivelmente simbólicos. Sem dúvida, uma leitura possível. Mas uma interpretação apaziguadora e, por que não, castradora, uma vez que imputa a metaforização e elimina a angústia da letra, de seu título propriamente dito. O dizer simultâneo não é erotizado – usamos aqui essa palavra na acepção já esclarecida por Sontag – pelos críticos e, nesse sentido, oferecer-se como desvendamento é um problema que elimina aquilo que a obra traz de pluralidade e desafio a sensibilidade do gozo como quebra, como pôr-se na falta de.

Logo na primeira linha desse estudo está escrito que *FW* “is a mighty allegory of the fall and resurrection of mankind” (2005, p. 3). Sem dúvida é dada uma importância abissal à obra

³⁵⁰ “Livro I: O livro dos Pais / Capítulo 1: A queda de Finnegan / Capítulo 2: Sua alcunha e reputação / Capítulo 3: HCE – Seu julgamento e encarceramento / Capítulo 4: HCE – Sua morte e ressurreição / Capítulo 5: O Manifesto de ALP / Capítulo 6: Enigmas – Os Personagens do Manifesto / Capítulo 7: Shem, o homem-pena / Capítulo 8: As Lavadeiras na vau // Livro II: O Livro dos Filhos / Capítulo 1: A hora das crianças / Capítulo 2: O período de estudo – Triv e Quad / Capítulo 3: Taverna em Banquete / Capítulo 4: Navio-noiva e gaivotas // Livro III: O Livro do Povo / Capítulo 1: Shaun diante do Povo / Capítulo 2: Jaun diante de St. Bride’s / Capítulo 3: Yawn sob investigação / Capítulo 4: HCE e ALP – Sua Cama do Processo // Livro IV: *Ricorso* [Retorno/Re-curso]” (tradução minha)

joyceana: ser alegoria de uma humanidade! Necessárias são as metáforas, mas quanto mais fluidas parecem ser as respostas aos enigmas, mais distante a revelação interpretativa pode estar de seu real estatuto estético: veja-se o caso de Édipo! Mais rápida ainda é a desistência dessa afirmação. Na linha seguinte, os críticos analisam o “strange book” como um “monstruoso enigma vindo dos “shadowy pits of sleep” (2005, p. 3). Defrontar-se com a “saga onírica” de *FW* não permite consistência no parágrafo tão afirmativo. Sempre um talvez – o “Forsin”³⁵¹, do trecho acima analisado – é necessário para apagar os sentidos do signo lingüístico representativo. A imagem da “cova sombria do sono” se adéqua bem melhor à transmissão dessa cadeia múltipla de objetos-palavras. A mancha de um pesadelo, encadeado por associações multifacetadas das quais não se quer sair, nutre a transformação lingüística da canção tradicional irlandesa em uma tipificação do caos da linguagem sobre si mesmo. Toda queda é compreendida como um retorno de si mesmo, em si mesmo, da linguagem. Assim, seu personagem central, Humphrey Chimpden Earwicker nada mais é do que transtorno lingüístico, uma “tumultuária murmuração” (“earwiggling”³⁵²). O tumulto onírico-murmurado que soa alegoricamente, mas faz-se deslocamento contínuo de uma representação foracluída.

Tudo é lapso e, de uma linguagem ilícita para a representação, a estrutura do gozo é rumor de letras postas à parte de seu próprio sentido. A mutabilidade protéica de letra na escritura faz do texto uma clivagem sobre si mesmo, faz anular todo sentido que possa emergir daquilo que está proposto, uma vez que, dessa estrutura psicótica da linguagem, a clivagem é eliminada para a alteridade. O que existe, em escrita de letras, é a apreensão do real do texto como um si próprio, como uma “coisa-de-palavra” para o tumulto. Toda circularidade das eras viconianas, em seu *corso* e *ricorso*, é igualmente o curso do rio que retorna com as chuvas da Nuvoletta, de uma Nova-letra que pode ser também Novo-leito. *FW* é um livro com o qual se deita – posição privilegiada para leitura e cópula, para os sonhos – e que, ao mesmo tempo se faz curso, aprende-se, dele.

Todo enigma – relembramos novamente o Édipo – se faz para um dado nome. Aqui toda linguagem é corrosão da representação. Toda língua é já a espera de um não-saber do nome, daquilo que ele revela. Em duas sentenças, Joyce redefine o problema:

So This Is Dyoublong?
Hush! Caution! Echoland! (JOYCE, *FW*, 13.4-5)³⁵³

Corroendo a língua em uma “Dublíngua”, o *FW* se constrói com o repúdio dessa linguagem cambaleante (*dizzy*) e doente (*disease*) que se oculta em *This Is*. Este é o “ter lugar”

³⁵¹ O qual cf. McHugh é assonante com o “forsan” latino: talvez.

³⁵² Cf. Campbell e Robinson, *earwiggling* quer dizer “fofoca tumultuada” (2005, p. 8); e ainda, *earwig* pode ser visto como “um besouro que, segundo a credence popular, penetra no ouvido humano” (2005, p. 7)

³⁵³ “Então Esta é Dublingle? Halto! Cautela! Ecolândia!” (trad. Augusto de Campos, 2001, p. 43)

(*belong*), um pertencimento do nome que se dissolve, em enjôo e enfermidade. Não apenas a língua do povo – das ruas de Dublin – mas sobretudo uma língua não falada, antes escrita que faz pergunta acerca do pertencimento. Pergunta que não se responde, se interdita com um “Do you be tongue?” (é língua?) ou ainda com o “Do you be long?” (é cobiça?). Toda letra se faz assinatura rasurada: “Hush! Caution! Echoland!”. O personagem-letra manda calar, por cautela em uma terra de ecos. É o que reverbera – revê-e-berra – do nome que não se constrói em imagem. A linguagem não é meramente imaginativa, nem imagética, sua figuração constitui-se como figura para figuras, como intercâmbio das rodelinhas de barbante – como diz Lacan – do nó borromeano. Do espólio de anagramas, essa “Dublíngua” espacial faz doença do discurso, maculando tudo o que possa ser sucessão linear. A simultaneidade de relações sintagmáticas controla o fluxo do rio corrente que apenas faz colidir letras sob letras (*pli selon pli*) em uma androginia significativa que não é simbolicamente inscrita, pois falha, ao comunicar.

O movimento de mutação da linguagem em *FW* é percebido por Michel Butor, em “Pequeno cruzeiro preliminar para um reconhecimento do arquipélago Joyce”, em dois aspectos fundamentais: a impenetrabilidade inicial de suas páginas, pela profusão de neologismos; e a densidade da expressão lingüística (1974, p. 140). Desses aspectos, heteróclitos, nos interessa sobretudo aquele em que a densidade possa ser compreendida como uma desarticulação da linguagem, com estrutura aparentemente caótica, que perde seu estatuto linear por uma obliquidade andrógina das letras.

A linguagem de *Finnegans Wake* é certamente o maior esforço jamais tentado por um homem para transcender a linguagem a partir dela mesma, mas o peso da linguagem é apenas uma expressão do próprio peso da história sobre nós, e o mito de *Finnegans Wake* é certamente uma das maiores tentativas de transcender a história através da própria história. (BUTOR, 1974, p. 143)

Está em jogo justamente a noção de contraponto. Nos dois casos há um ofuscamento, seja da linguagem pela linguagem ou da história pela história.³⁵⁴ Todos os sentidos devem estar em

³⁵⁴ Devemos lembrar que Michel Butor, em “Esboço de um limiar para *Finnegans*”, embora fosse um *nouveau romancista*, foi igualmente tentado pela paráfrase da obra, numa tentativa de recomposição mítica do texto, e, na forma de uma sucessão linear, esquematizou-a da seguinte forma:

I

1. A história de Finnegan, que dá seu nome ao livro, se apresenta sob uma enorme amplificação e dá nascimento a muitas outras espécies de narrativas, através das quais se discernem pouco a pouco as constantes que definirão H.C.E.
 2. Retrato e vida de H.C.E. Os boatos que correm a seu respeito.
 3. Inquérito sobre o escândalo causado por H.C.E. Seu erro no parque. Ele é sumariamente julgado e condenado.
 4. Revisão do processo de H.C.E. Pode-se saber a verdade a seu respeito por meio de um documento de primeira importância: a carta a ele dirigida por A.L.P., redigida por Shem, transmitida por Shaun.
- Esses quatro primeiros trechos formam um bloco de estilo bastante uniforme, uma segunda amplificação da balada de Finnegan.
5. Exame dessa carta, que é evidentemente o próprio *Finnegans Wake*. Por vários de seus aspectos, os quatro trechos precedentes eram um longo prelúdio, e é aqui o verdadeiro começo do livro.
 6. Doze perguntas sobre o texto e suas respostas.
 7. Retrato, vida e julgamento de Shem, o escritor. Ele é condenado por ele mesmo e absolvido por sua mãe.
 8. Retrato e julgamento de A.L.P., que liga Shem a H.C.E. Duas lavadeiras que lavam a roupa suja de H.C.E., apagando assim a mácula que lhe causou Shem, falam de sua esposa Ana Lívica. Esta se identifica cada vez mais com o próprio rio, e somos assim remetidos novamente ao começo do livro: *riverrun*. Assim termina a terceira amplificação da balada de

uma aquém. Seu caráter oblíquo faz do discurso não uma linguagem ou uma história, mas um “a partir dela mesma”. Toda transcendência aqui é composta como diferença dos rastros que se mantêm no desafio interpretativo daquela “língua-desejosa-dublinense”. Os contrastes se justapõem, em uma sintaxe paratática e antitática, criando toda uma rede de polifonias entrelaçadas por letras que suscitam umas as outras. Sua estruturalidade é a mesma do *mise-en-abyme*, essa “cova” do sentido que se compõe na iteração significativa.

Em “Esboço de um limiar para Finnegans”, Butor ainda afirma, muito conscientemente, que não há uma leitura integral de *FW*. Aliás, aplicar o verbo ler à obra seria um contra-senso! Nada se apreende do texto como totalidade: soçobram fragmentos bavelizados. Talvez, em uma etimologia possível, “ler” poderia até aparecer como recolhimento desses fragmentos. Os olhos devem buscar as fundições lexicais nas quais cada justaposição é transportada como se fosse a própria matéria dos sonhos. A integridade, sonhada por Stephen Dedalus, apenas sobrevive se compreendida como derivação, justaposição, potencialidade paronomástica da escritura. A soma lexical, proposta por Butor, engendra todo núcleo germinativo das significações que, talvez ingenuamente, o crítico-escritor tente recuperar na totalidade. Qualquer unicidade deve ser decomposta, pois não há sequer um momento que não seja aporístico em suas páginas. Ao

Finnegan.

II

1. O *Mimo de Mick, Nick, e as Maggies*. A luta de Shem e Shaun pela conquista de Isolda.

2. Os gêmeos fazem suas lições de casa. O texto se apresenta cercado de anotações.

3. Um episódio das aventuras de Butt e Taff (Shem e Shaun) na televisão, comentado e julgado na taberna de H.C. E. por seus doze clientes...

4. Nas batalhas pela posse de Isolda, não é somente Shem que é suplantado, é o próprio H.C.E., o rei Marcos, pelo jovem Tristão, Shaun. Os quatro velhos registram o acontecimento.

III

1. Shaun é a personagem principal dessa terceira parte. Vêmo-Io primeiramente interrogado pelo povo, do qual ele é a esperança. Ele se apaga progressivamente.

IV

Este último fragmento retoma todos os temas do livro. É de manhã, tudo começa, o dia recomeça. Vimos John se tornar Shaun, depois laun. Haun, Yawn e *down*, reencontramo-Ia agora sob a forma de *dawn*, a aurora. Todas as histórias que até agora encontramos podem ser lidas de um modo novo, por exemplo, a história de Finnegan, e somos trazidos de volta ao primeiro fragmento.

A ligação entre o começo e o fim, o anúncio dos temas e sua retomada, é sublinhado pelo paralelismo dos dois diálogos entre Mut e Jute, Muta e Juva.

A figura geométrica no meio do capítulo das lições escolares representa o papel de um centro de simetria: antes dela, as anotações da margem direita tinham o estilo de Shaun, as da esquerda o de Shem, depois é o contrário; antes dela é o lado de Shem, depois a de Shaun, e os dois capítulos que lhes são consagrados se encontram à mesma distância. Reatando o último fragmento ao primeiro, encontramos-nos diante de um círculo dividido em dezesseis seções, cujos pontos cardiais são H.C.E., Shem, a oposição dos irmãos, Shaun que nos traz de volta a H.C.E.

Quanto às quatro partes principais, designadas pelos algarismos romanos, é fácil reatá-las às dimensões temporais que predominam em todo instante e, portanto, em todo acontecimento. A primeira corresponde ao passado, à história. A segunda ao presente, o espetáculo e o estudo. A terceira ao futuro tal qual ele é sonhado, a quarta ao futuro tal qual ele se realiza e assim como se tornará passado. Os últimos fragmentos de cada parte formam transições de uma a outra. O capítulo de Ana Livia Plurabelle evoca a passagem do passado ao presente; no episódio do rei Marcos, através do presente, o passado dá lugar ao futuro; naquele em que H.C.E. e A.L.P. estão no leito, essa visão do futuro se revela como sendo apenas um sonho de presente; no capítulo da aurora, temos a passagem do presente ao futuro; o fim desse trecho retoma o ritmo de Ana Livia Plurabelle, último capítulo da primeira parte, da qual ele é o prolongamento. O começo nos remete a um passado imemorial.

Oh, Tim Finnegan, H.C.E., incapaz de ladrilhar com as pedras atraentes e irisadas que conviriam, o patamar desta brumosa porta de chifre que tu entreabres em nossas cabeças adormecidas, peço-te que aceites como homenagem este pequeno maço de notas secas que eu ali deposito, como os egípcios modernos suspendem, à entrada de sua casa, nos dias de festa, uma réstea de cebolas. (BUTOR, 1974, pp. 163-165)

remontar quaisquer enunciados, o interpretante é obrigado a colocar-se na posição central de toda aporia: não se decidir e, mesmo assim, engendrar novos enunciados. A palavra é *Sword of certainty* (*FW*, 51.5): ‘espada de certeza’.

Para Butor a certeza das palavras está na escolha subjetiva realizada por cada leitor:

Finnegans Wake é assim, para cada um de nós, um instrumento de autoconhecimento, pois esse retrato de mim mesmo que aí discirno não é aquele que eu teria traçado antes de sua leitura. Essas frases, cuja ortografia ambígua me constringe a interpretá-las por meio de numerosos *lapses*, servem de catalisadores à minha consciência, corroem e minam pouco a pouco as camadas de minha censura. (BUTOR, 1974, p. 158)

A obra não teria, para ele, a função de acúmulo cultural, mas de reconhecimento subjetivo. O interpretante é posto em estado de perda, no centro de seu próprio lapso. Na medida em que o texto “corrói” a censura, os pesadelos angustiosos da letra são colocados em actância. Nenhuma palavra é segura o suficiente para não suportar sua certeza ambígua. O texto, ao dobrar-se sobre si mesmo, promove os traços que revelam o através da subjetividade. Se escolho, significativo; se não posso escolher, aporia. Assim, nossos lapsos até podem ser revelados pelo texto joyceano, mas a transfiguração dos mesmos – dentro da linguagem onírica proposta pela obra – apenas ressurgem no sentido de sua pluralidade de significantes. O caminho joyceano é o da disseminação à letra assêmica. Tudo o que faz parecer – em semblante – não é discurso, está aquém da realidade do meta-signo.

d. EM COMPANHIA DE ÉLANGUE: AB-GRUND-SPRACHE

O seminário lacaniano sobre o *Sinthome* se inicia com uma referência explícita ao texto de Philippe Sollers, “Joyce et C^{ie}”. Lacan refere-se justamente ao problema apresentado nas primeiras linhas do texto sollersiano: “depuis que *Finnegans Wake* a été écrit, l’anglais n’existe plus” (1993, p. 80)³⁵⁵. Babelizada, a língua inglesa torna-se pura fronteira. A língua é excluída e posta em ex-sistência de si mesma, deixando de significar na gramaticalidade de seu funcionamento. Não havendo mais propriedade lingüística, o Finnenglês – em se tratando de Joyce, nunca é demais o uso do neologismo – pode constituir-se como a “écriture de la nuit, en rêve” (Sollers, 1993, p. 80). Não se trata, portanto, de uma língua de sujeito; um algo utilizável pelo sujeito que assujeita a língua para seus fins comunicativos. A língua gerada pela escritura de *Finnegans Wake* constitui-se sobretudo da coisificação da linguagem como matéria do sonho e como objeto dos desejos. Tudo o que delira, nessa linguagem, provém de uma perda da subjetividade (nacionalista) de um sujeito lingüístico que tomba – e podem-se lembrar aqueles

³⁵⁵ “desde que o *Finnegans Wake* foi escrito, o inglês não existe mais” (tradução minha)

funestos *tombeaux* mallarmaicos – em lapsos sob lapsos de transliterações. A morte do inglês, sua substituição por esse Finnenglês, deve ser lida como assunção da letra no esvaziamento de toda representação.

O fato é que não se pode pensar mais em inglês depois de *FW*, toda impossibilidade presente no texto é pressentida como uma derrisão de tudo aquilo que é literário. A publicação (*pouvellication*) desse monstro de angústias converge toda uma noção de escritura que está na quebra de toda representação. Segundo Sollers:

Le symptôme est là: que tous les écrivains qui ont introduit une crise sans retour dans la “littérature” depuis un siècle *n’ont* pas dirigé leur publication, sauf Joyce. Mallarmé: un livre utopique qu’il demande qu’on brûle. Lautréamont: republié par les surréalistes. Rimbaud: parti. Kafka: demande qu’on brûle, on publie *quand même*. Artaud: trace jusqu’à la dernière limite, mais ne “recueille” pas. Seul Joyce va au bout de la dernière correction, montrant par là son détachement par rapport à *Finnegans Wake*. (...) *Bien entendu*, Joyce a “publié” *Finnegans Wake*. Question de paternité. En quoi il suscite beaucoup d’érudits, mais peu d’enthousiasme. Les mères se sentent excédées, les pères dénudés, les filles multipliées, les fils désaxés. (SOLLERS, 1993, pp. 86-87)³⁵⁶

Assim, ao levar a cabo suas experiências com a linguagem, Joyce na realidade criou um problema maior do que a própria literatura, ele emergiu sua língua em puro rastro: disseminou, dizimando-a. Não haver queimado o *FW*, como imaginaram fazer todos os demais autores desesperadamente utópicos, pode querer dizer algo, alguma direção desse “desapego” pela estrutura de uma linguagem que está além da própria linguagem. A escritura joyceana, por sua circulação, impõe a todo escrito um trauma de cada traço: pai que põe em xeque toda língua, mas também todo traço que possa ser analisável. Dessa devastação fatal da escritura, Joyce coroa, corroendo, toda uma literatura *désaxée*. Seu sistema de *différance* é composto pelo excesso e multiplicação de seus sintomas sonhados e escritos como letras. A ilegibilidade de cada letra faz com que o texto exerça um retorno no qual a crise se instala e não pode ser desmantelada. Rastreado esses sulcamentos ainda presentes, a palavra joyceana está justamente naquele ponto que une o chiste e os sonhos. Ou como prefere Sollers:

Maintenant: comment fonctionne le mot joycien? J’ai écrit au tableau cette formule:

$$\frac{3 + 0}{4} = 1$$

Ce qui se lit: trois plus zéro qui font quatre égale un. Mon hypothèse, en effet, est que *Finnegans Wake* est un mot, et à vrai dire, un seul et immense mot mais en état de dérapage, de lapsus. Un mot bourré de mots, et à vrai dire un nom plein de noms mais “ouvert”, en spirale. Et ce jeu de mots me semble fonctionner sur un noyau simple où, pour donner *un* mot (ou plutôt un “effet de mot”), *trois* mots au moins, plus un coefficient d’annulation, de contradiction, de vide, vont concourir. (SOLLERS, 1993, p. 87, *grifos do autor*)³⁵⁷

³⁵⁶ “O sintoma está ali: que todos os escritores que introduziram uma crise sem retorno na “literatura” há um século *não* publicaram, salvo Joyce. Mallarmé: um livro utópico que ele pede que se queime. Lautréamont: republicado pelos surrealistas. Rimbaud: partido. Kafka: pede que se queime, publicamos *mesmo assim*. Artaud: traça até o último limite, mas não “recolhe”. Somente Joyce vai ao fim da última correção, mostrando por isso sua indiferença em relação à *Finnegans Wake*. (...) *Bem entendido*, Joyce “publicou” *Finnegans Wake*. Questão de paternidade. Em que ele suscita muitos eruditos, mas pouco entusiasmo. As mães se sentem ultrapassadas, os pais desnudados, as filhas multiplicadas, os filhos desequilibrados”. (tradução minha)

³⁵⁷ “Agora: como funciona a palavra joyciana? Escrevi no quadro esta fórmula: $\frac{3+0}{4} = 1$

Nessa fórmula, o grafo protéico da linguagem onírica joyceana pode ser compreendido exatamente dentro da dinâmica do meta-sígnio, ou seja, a disseminação apresentada pelo $\frac{3}{4}$ e a assemia marcada pelo 0 (coeficiente de anulação). Todo lapso, representado pelos movimentos parabólicos, é um Um-múltiplo no qual os rastros podem exercer seu dinamismo. Dessa forma, a espiral de Sollers constrói a concorrência aporética que impede dar à palavra um sentido, uma representação. Todo movimento meta-sígnico apresentado pela fórmula de Sollers reside no jogo de palavras convergentes à letra (representada pelo 1 do matema). Todo estofô de palavras se enoda como que fora da representação, pois está disseminando aquela letra do não-senso pertencente ao real. A coisa-de-palavra é vista além de qualquer brincadeira, na realidade toda nulidade converge não apenas desse coeficiente de anulação proposto pelo escritor-crítico, mas também a esse 1 que derrapa dentro de cada sentença que, sintomática, “vem do real” (Lacan, 2005b, p. 84). Retornando sempre ao mesmo ponto, o texto joyceano aparenta-se (Pai ou filho?) ao real, já que suporta a irrepresentabilidade da letra.

A aporia faz buraco na linguagem, desarticulando toda possibilidade de representação. Ao levar a cabo sua “suplência”, Joyce escreve a intangibilidade de toda aporia como problema do vazio de sentido. A cada volta dada nessa espiral, o texto meta-sígnico joyceano prolifera as diferenças e constitui-se como um fora-do-discurso, fora-da-lei. Na tradução francesa do *riverrun*: “rire vers l’un”. O riso contra o um do texto está justamente naquilo que ele realiza como cena de sua escritura. O um permanece sendo o fundamento constitutivo – há uma *integritas* aqui? – mas sempre se trata de um múltiplo, aporético; sempre um não-possível que se configura no deslocamento contínuo do problema sem solução. O resultado da equação de Sollers é a marca dessa aporia: 0,75 não é 1. Toda formação de palavra, em *FW*, exige a perda da unidade pela ausência de um zero.

O texto, assim, nega-se a falar pela língua, o texto torna-se movimento da *élangue* (“elângua”) sollersiana (1993, p. 98). A flexibilidade do discurso – que não sai da cadeia fantasmática – se constrói na multiplicidade dos impulsos lingüísticos que se dizem, anulando-se, em estados onírico-pulsionais: entre o corpo e o psiquismo. Toda metáfora que se construa está presa à condição deslocada de sua “literação”. Há como que um ultrapassamento do sujeito do significante para um estado de letra que se estabelece pela pulsão encadeada aos desdobramentos

Ao que se lê: três mais zero sobre quatro igual a um. Minha hipótese, com efeito, é que *Finnegans Wake* é uma palavra, e para dizer a verdade, uma só e imensa palavra mas em estado de derrapagem, de lapso. Uma palavra estufada de palavras, e para dizer a verdade um nome pleno de nomes mas “aberto”, em espiral. E esse jogo de palavras me parece funcionar sobre núcleo simples onde, para dar *uma* palavra (ou talvez um “efeito de palavra”), *três* palavras ao menos, mais um coeficiente de anulação, de contradição, de vazio, vem concorrer.” (tradução minha)

metonímicos. Assim, ao tocar o real, o texto joyceano se aparenta ao *sinthome* de uma elãgua do sempre fora, da escrição contra a inscrição.

Compreendida filosoficamente, a linguagem pode ser vista como um fundamento para o ser. Sua experiência, segundo Heidegger (2003), é a de *Erscheinen lassen* (fazer aparecer) e, assim, toda essência da linguagem – como elemento de uma dada origem – seria a mesma de um mostrar (*Zeigen*) que indica o sentido de uma dada linguagem representativo-referencial. Dessa forma, todo discurso pode ser visto como um *Grundsprache* no qual os seres dão fundamento e constituem sua existência como nominalização. A realização dessa linguagem seria a de inscrição histórica do sujeito enunciativo. Para o próprio Heidegger, no entanto, toda linguagem poética é já uma quebra da representação, como também a é a linguagem referencial, na medida em que a coisa é feita presente na linguagem. Assim, o todo suscitado pela linguagem “faz aparecer” o teor representativo que funda um universo próprio à representação.

No entanto, o fora-do-discurso da elãgua joyciana faz desse mostrar uma subversão do fundamento. Toda razão é subvertida (*umwerfen*) na medida em que seu estatuto de “verdade” é questionado naquilo que não faz inscrição na coisa. A linguagem meta-sígnica joyceana não apenas faz aparecer a coisa e a torna inscrita no simbólico, ela precipita-se, em abismo de si, degastando toda representação e, com isso, fazendo-se Coisa ela-mesma. Há, se pudermos nos referir a esse processo dessa forma, não um *Grundsprache*, mas um *Ab-Grundsprache*. O abismo-fundamental-da-linguagem constitui-se na sua finitude indiscernível no tocante à representação. As cadeias reiterativas impedem a “língua original” (adâmica) de se manifestar como puro fenômeno de aparecimento das coisas em sua representatividade. Na realidade, como toda tabuinha de cera, o texto meta-sígnico é uma língua des-original, des-fundada de sua própria origem que é puro rastro de Outro. Pela quebra incessante da palavra, a fratura discursiva é foracluída (pulsionalmente) de toda referência e o sentido é abolido, ou ainda, posto em abismo de outras reiterações significantes. Quaisquer eventos devem ser rastreados como amontoado de diferenças que se abismam em discurso.

Barthes, em uma reflexão bastante desafiadora a um escritor, diz:

Pode-se – ou pelo menos, podia-se outrora – começar a escrever sem se tomar por um outro? Seria preciso substituir a história das fontes pela história das figuras: a origem da obra não é a primeira influência, é a primeira postura: copia-se um desempenho, e depois, por metonímia, uma arte: começo a produzir reproduzindo aquele que eu gostaria de ser. Esse primeiro voto (desejo e me devoto) funda um sistema secreto de fantasmas que persistem de idade a idade, muitas vezes independentemente dos escritos do autor desejado. (BARTHES, 2003b, p. 115, *Abgrund*)

Essa cadeia faz do evento nominativo, da linguagem original, uma farsa e estabelece o abismo (entendido como des-fundamento) sua marca desejosa em que os votos da escritura estão inscritos. Basicamente o efeito lingüístico desejado pela língua original é o mesmo de um efeito

de silêncio – que parece ter atingido Mallarmé –, o que, em larga escala, difere da profusão dissolvente de *FW* como experiência contrária à origem, como experiência da erosão. Os planos de linguagem, proferidos por essa a-língua (na realidade preferimos o termo lalíngua, para a tradução do neologismo lacaniano *lalangue*), não são um “pôr-em-obra-da-verdade”, mas aquilo que resta, como vestígio, da memória monumental da linguagem poética. O discurso, bem entendido, participa desse des-fundamento em que o não-senso está escrito como letra. Seu espaço de *khôra* é trazido como fundação que não se delimita como presença total, confiada à representação.

Em sua lógica da complementaridade, o meta-signo pode ser visto como um *Abgrundsprache* contínuo – um eterno *riverrun* de runas e águas e correntes e risos e versos – no qual cada sintagma é revertido sobre si mesmo, funcionando em um outro tempo-espaço. Este outro, marcado no grafo como o *speculum*, pode ser entendido como uma figuração pós-função poética, em uma duplicidade da metáfora re-traçada pelo deslocamento. O meta-signo é, potencialmente, o nível zero da linguagem com um limite provável de si e compreendido como destruição do signo representativo. Sua proximidade com a Coisa faz caminhar a escritura como um *Zeigen* que não faz aparecer somente, mas torna presente a ausência, pela disseminação de rastros. O *Abgrundsprache* é assim uma “apresentação” do suplemento da linguagem nela mesma retraçada, não como mensagem para um significado, mas como código que, dedalicamente, se organiza sobre o abismo de sua sintaxe.

Dessa forma, a experiência joyceana da destruição do signo deve ser compreendida como um limite da experiência do agora. Todo instante pode ser revivido – retraçado – em uma agoridade da letra que se aproxima do limite da escritura. Todo texto que ultrapassa a representatividade pode sofrer dois destinos: um é o impublicável; outro, uma “joycidade”. Em outros termos, toda eliminação do estatuto do fundamento do sígnico faz do interpretante, por iteração, peça fundante no processo de simbolização e significação. Quando dizemos que o meta-signo escapa ao sentido, destrói o sentido pela letra, quer-se afirmar, enfaticamente, que a significância é sua única resposta e, como réplica, inscreve um sujeito em texto, escritura. O agora dessa escritura – o júbilo da *pouvellication*³⁵⁸ – faz do interpretante um tampão do buraco no simbólico. Assim, quaisquer outras instâncias do texto joyceano não podem receber afirmativamente cláusulas sobre o que se quer dizer; ele apenas aponta letras aporéticas. Deve-se dizer que, na parcialidade da leitura-escritura do interpretante está a possibilidade de simbolização que não estava lá, no texto, como inscrição. Dessa ausência é que tratamos quando nos referimos à apresentação.

³⁵⁸ Jogo lingüístico de Lacan: publicação + lixo

O precipitar-se no abismo faz de toda presença não uma fixidez, estabilidade, mas constitui-se como uma abismal distância (outra palavra heiddeggeriana, *abgründlich*). O caráter de uma dada presença, compreendida como *Anwesenlassen* (acontecimento do revelar-se), não pode fundar-se por essa revelação de um dado sentido. Na descontinuidade do acontecimento, em sua inesgotabilidade toda apresentação, lançada ao abismo por excelência, acontece ao pensamento como *Andenken* (rememoração) de uma análise infinita. Quaisquer concatenações da verdade são substituídas pela presença que não está representada, na ausência do significado que pode ser imaginado na banda de Moebius. Assim, de todo discurso do real rememorado, o abismo des-fundado da linguagem meta-sígnica marca sua presença como fora-do-discurso, como passível de uma análise infinita.³⁵⁹

Nessa des-fundação de toda origem podemos ver a própria cena da presença enquanto elemento presente que se relaciona com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca de sua relação com o elemento futuro. Em todo *Bahnung* (sulcamento) que constitui um rastro, a relação de ausência se faz como sulcado e apagado, em que, segundo Derrida, “o rasto não é uma presença, mas o simulacro da presença que se desloca, se transfere, se reenvia, ele não tem propriamente lugar, o apagamento pertence a sua estrutura.” (Derrida, 1991a, p. 58). Dessa forma, toda ausência deve ser simultaneamente sentida como rastro, ou melhor, como *différance*. Todo rastro é sem presente e sem arquia, uma vez que se constrói como a síntese de “marcas” que se estabelecem em um espaçamento (devir-espaco do tempo) e uma temporização (devir-tempo do espaco). Sua presença é uma arqui-escrita na qual a origem está pontuada pela *différance* e se constitui como vestígio apenas de um outro preso à ausência.

e. VOLTANDO AO WAKE: ÇA SE LIT

Voltando ao *Wake*, Lacan proferiu, em 1975, sua conferência “Joyce le Symptôme”.³⁶⁰ Nesse sentido, toda uma dinâmica da letra começaria a se traçar como substituta do papel do significante na delimitação das neuroses e psicoses. Esse ponto nos basta, ao menos por agora, para citar um trecho da conferência:

Lisez des pages de *Finnegans Wake*, sans chercher à comprendre. Ça se lit. si ça se lit, comme me le faisait remarquer quelqu’un de mon voisinage, c’est parce qu’on sent présente la jouissance de celui qui a écrit ça. (LACAN, 2005b, p. 165)³⁶¹

³⁵⁹ Estaria aqui talvez o caráter inanalísavel de Joyce, conforme o pensa Lacan?

³⁶⁰ Hoje recolhida como anexo ao *Séminaire, livre XXIII: le sinthome*. Paris: Seuil, 2005b, pp. 161-169.

³⁶¹ “Leiam páginas de *Finnegans Wake*, sem procurar compreender. Isso se lê. Se isso se lê, como me fazia notar alguém que me é próximo, é porque sentimos presente o gozo daquele que escreveu isso.” (tradução de Sergio Laia, 2007, p. 161)

Ler o *ça* de Joyce, em Lacan. O texto é sem dúvida uma mordida na leitura, uma vez que todo sintoma vem do real. Essa escritura é suporte de real na medida em que se lê sem compreender. Mas o sentido não tem nada a ver com as páginas do *FW*, não está incluída em seu discurso a possibilidade de haver sequer o sentido. Assim, a presença do gozo de Joyce se faz na medida em que goza-o-sentido, ou seria melhor, goza-do-sentido?

A sentença “ça se lit” já havia sido enunciada por Lacan, em 9 de janeiro de 1973, em sua aula “La fonction de l’écrit”, mas lá referindo-se à letra: “La lettre, ça se lit” (2005a, p. 37). O texto joyceano, privando todo leitor da compreensão, aproxima-se da letra como identidade consigo mesma, como aquela que se mantém mesmo fora do sentido. O que se lê na letra? Isso se lê, resistindo à interpretação: uma carta que demora a ser entregue (a ser achada, como é o caso de *FW*). O *pun* desse texto que é analogizado à letra faz com que toda sintaxe seja fixada no nível da psicose – enquanto “modelo do núcleo real de todo sintoma” (Soler, 2007, p. 99) – visto que a parte faltosa da metáfora se faz presença. A função de toda letra – isolada da cadeia significante, a “única palavra” do texto joyceano, como propõe Philippe Sollers – faz cifra ao gozo.

É apenas do gozo que se trata, do gozo na medida em que se escreve o *ça* inassimilável das páginas do *FW*. Assim, se Joyce goza, por ter escrito sua suplência, o nível do gozo atinge o texto de forma a fazer dele identidade pura consigo mesmo, mantendo-se em um real. Lacan é explícito: “Leiam as páginas de *Finnegans Wake*”, isso soa no imperativo, assim como Joyce: gozem as páginas, como as gozo. Dentro desse aspecto, penetrando no inconsciente desse gozo, Lacan propõe ainda:

Car de départ, il a voulu être quelqu’un dont le nom, très précisément le nom, survivrait à jamais. À jamais veut dire qu’il marque une date. On n’avait jamais fait littérature comme ça. Et pour, ce mot *littérature*, en souligner le poids, je dirai l’équivoque sur quoi souvent Joyce joue – *letter, litter*. La lettre est déchet. Or, s’il n’y avait pas ce type d’orthographe si spécial qui est celui de la langue anglaise, les trois quarts des effets de *Finnegans* seraient perdus. (LACAN, 2005b, p. 166, *grifos do autor*)³⁶²

Joyce é seu próprio nome-do-pai, seu próprio não-tolo-errante. Marcando-se como uma data, Joyce parte de seu nome – que goza – como equívoco de letras. Lacan diz que “nunca fizemos literatura como essa”, na verdade nunca se havia feito literatura com *ça*. Essa vem de um real que apenas goza o sem sentido (*jouir-sans-sens*). Para esse texto há um desabono da linguagem, que se vê excluída de todo efeito de significação. A marca literária deve ser compreendida como uma marca “letrária”, na qual seus “dejetos” se constituem como quebras do jogo da linguagem sobre ela mesma, de uma linguagem desabonada da estrutura. Aquilo que

³⁶² “Porque, desde o começo, ele quis ser alguém cujo nome, muito precisamente o nome, sobrevivesse como nunca. Como nunca quer dizer que ele marca uma data. Nunca se havia feito literatura assim. E para sublinhar o peso dessa palavra *littérature*, direi o equívoco com Joyce joga – *letter, litter*. A letra é dejetivo. Ora, se não houvesse esse tipo de ortografia tão especial como a da língua inglesa, três quartos dos efeitos de *Finnegans* seriam perdidos.” (tradução de Sérgio Laia, 2007, pp. 161-162)

se introduz como nó faz da letra gozo ortográfico – a escrita lacaniana é precisa, não se trata de fonema – em que todo dejetivo, letra a mais, se constrói como uma literatura de fundação, afundada.

Nessa literatura, com *ça*, o meta-signo pode ser escrito. Advinda do real, essa movência desconstrutora da representação compõe-se como subversão do plano do sentido, pela letra. O meta-signo trata a palavra como representação-coisa, ou melhor, como representante-representativo. Assim, resta o problema: se o texto meta-sígnico é essa proximidade da letra, do real, suas réplicas o que seriam? Primeiramente, em um nível de primeiridade, “isso se lê”, e a letra seria sua própria resposta; a identidade se faz com ela mesma, em seu bojo. Mas, em um segundo plano, de forma não-analítica ao menos, toda réplica meta-sígnica – dependente no interpretante do processo de significância e, logo, da inscrição do sujeito – é simbólica. Toda tentativa de escriturização do processo do não-senso passa pela simbolização. Assim, este texto que escrevo, aqui, é, ele-mesmo, uma busca simbólica do problema da letra.

f. LETRA, MATERIAL: TH’OTHER

A materialização dessa letra, que faz suporte no real, estabelece uma formatividade de leitura para o *FW* que é definida por Haroldo de Campos, em sentido transcriador e crítico, como leitura topológica em progresso:

Uma obra com as características do *Finnegans Wake* requer uma operação de leitura muito diversa daquela a que estamos acostumados. Escrevemos em 1955 (“A Obra de Arte Aberta”, *Diário de São Paulo*, 3 de julho) que o *Finnegans* retinha a propriedade do círculo, da equidistância de todos os pontos em relação ao centro: a obra é porosa à leitura por qualquer das partes através das quais se procure assediá-la. Assim, a leitura do *Finnegans* há de ser uma leitura topológica, em progresso, que não termina nunca, que se está fazendo sempre e que está sempre por fazer, tais os meandros do texto, as dificuldades que o inçam, as multifacetadas desse maravilhoso caleidoscópio. (CAMPOS; CAMPOS, 2001, pp. 29-30)

Haroldo de Campos problematiza exatamente aquela formatividade da letra que se estava compondo no interior dos processos de simbolização. O problema de *FW*, por ser multifacetado, é justamente a reverberação de letras que se buscam, pela ação exclusiva do interpretante, se inscrever como significantes. A mutação caleidoscópica forma diversas belezas – e aqui estamos lendo o *kalós* grego no radical dessa palavra – que são puro assédio ao real, onde o real faz “ponte”. O texto meta-sígnico, em sua pragmática semiótica, simboliza-se na medida em que sua leitura topológica pode ser retraçada pela significância. Todo sujeito olha o caleidoscópio de forma diferente, fulgurando essa porosidade da falta a ser tampada. O grande problema é que toda tentativa – se não se escolhe preventiva e redutoramente uma hermenêutica inicial – é frustrada e frustrante. Resultado: angústia ao contemplar a Coisa-de-palavra.

Como a letra resiste à interpretação, o significante – representante do sujeito – articula-se por retroação polissêmica. Veja-se mesmo Haroldo de Campos, que possui sempre uma leitura radical dos fatos literários, é levado a inscrever o *FW* no nível do significante.³⁶³ A dinâmica da letra, para uma sistêmica textual, apenas pode funcionar pela disseminação em cadeia. Esse conceito disseminativo impede qualquer apreensão de semântica plural. Assim, toda retroação polissêmica deve ser compreendida como processo simbólico e não escríção. A única parte que diz respeito à falta seria a própria imagem do caleidoscópio litoral. Sua topologia, entendida literalmente, deve ser uma disposição fixada que se articula entre palavras que se entrecortam (“espadaavras de certeza”) em um discurso que é a própria nulificação do sentido. Da permuta nasce a mudez.

Naquilo que se oculta no significante está o primeiro plano da obra de Joyce. A marca sintomática do autor – como Pai de si mesmo – faz da fala seu campo primitivo que deve deixar-se para uma ocultação da letra, da escritura. O processo joyceano é gradual, *in progress*. Do simbólico ao real, Joyce vai da representação alucinada da epifania à escritura da epifania como apagamento. Seu enigma é o de uma linguagem que apenas se dá à própria linguagem.³⁶⁴

Hélène Cixous (1969) estabeleceu uma comparação interessante entre a literatura joyceana e o deus egípcio Thoth. O caráter interpretativo das ações desse deus faz dele um transmissor da palavra, um deus da escrita que também é o deus da morte – ele pesa o coração dos mortos – ou como diz Cixous: “Thoth: deus da escrita, através da qual as coisas são conservadas, é também o deus da morte. A escrita, aliás, está associada à morte da memória em exercício, (mneme) memória ativa, que se vê substituída pela memória passiva” (1969, p. 115). A ambigüidade do deus serve à descrição dos problemas apresentados em *FW* como aquele que é idêntico a si (*same*) e outro de outro (*Th’other*).

Partamos de duas palavras joycianas: *slanguage* (*FW*, 421.17) e *sinscript* (*FW*, 421.18). Uma língua que é estrondo (*slam*), um som de estilingue (*sling*), ao mesmo tempo em que a “girilíngua” une-se a uma escritura do pecado (*sin*) e do sem (*sans*), ao mesmo tempo em que uma “desdescripta”. O texto nunca pode ser somente o Mesmo (*same*) de si – essa é a tarefa de Shaun, The Postman – mas sua Vergonha (*shame*) como outro – esse é o caráter de Shem, The Penman. Os vestígios da escritura são ao mesmo tempo marcas estrondosas do paradigma

³⁶³ Estamos nos referindo apenas aos textos críticos do poeta, uma vez que a escríção-escritura de Haroldo de Campos, em suas *Galáxias*, revela uma réplica à altura de *FW*. Interessante seria apontar as possibilidades interpretativas desse texto na tentativa de construir uma teoria meta-referencial das obras de arte literárias com efeito de letra (com uma literatura do *ça*). A estrutura reiterativa do rébus galáctico de Haroldo de Campos, a meu ver, soa como uma das melhores interpretações dos processos de significância perceptíveis em Joyce. Ambos gozam no real e dele.

³⁶⁴ Para Colette Soller, as epifanias “são escombros de discurso: fragmentos realmente ouvidos em situações banais, retirados de seu contexto, cuidadosamente consignados como o mais precioso de sua obra, antes mesmo que houvesse uma obra, e depois reinseridos às ocultas nos textos posteriores” (2007, p. 112). Nesse sentido, as epifanias relacionam-se ao processo de nomeação que se constrói ao lado do imaginário da linguagem, o que quer dizer que produz um sentido subjacente à própria obra. Naquilo a que se refere o apagamento, as epifanias devem ser entendidas como ofuscamento de qualquer simbolismo.

temporal – que é a própria gíria – ao mesmo tempo em que podem ser pensadas como sintagmas obscurecidos pela criptografia de seus delitos e de sua marca temporal (*since*). Joycianamente, o texto goza de sua iconicidade. Na medida em que o argumento escrito (*script*) se revela, mais ele é capaz de se afastar; o que nos faz ler *Sanskrit*, como linguagem apurada, original. Ou ainda ler “islãgua” como potencialmente profética e marcada pelo poder revelador. Mesmo ainda resta a pergunta, à decifração, qual a medida (*gauge*) de seus anagramas para a realização de uma simbolização? Simbolizamos algo, ou permanecemos presos à cripta forjada por esses umbigos de restos oníricos, rébus rebuçados?

Meta-significamente, o texto é sempre um Outro escriturado para ser idêntico a si, ou seja, Outro de Outro. A vergonha de Shem, em *FW*, pode ser lida como a busca palimpsestual – arriscaria “palimpincestuosa” – de seu Pai com ele mesmo – a figura de Joyce remarcando-se como metáfora – na medida em que se reconhece como portador dos deslocamentos internos que dizem respeito aos discursos do Outro (literário). Nessa escritura da falta (mais um dos sentidos de *sin*), a letra se encontra no tenebroso da origem que faz da língua sua ubiqüidade. Na descontínua justaposição de letras, não se pode marcar a origem desse sânscrito mortuário em que se inscreve o outro do outro. Somos tragados a esse *Ab-Grund-Sprache*.

Lok! A shaft of shivery in the act, anilancinant. Cold's sleuth!
Vayuns! Where dis thots come from? It is infinitesimally fevers,
resty fever, risy fever, a coranto of aria, sleeper awakening, in
the smalls of one's back presentiment, gip, and again, geip, a
flash from a future of maybe mahamayability through the windr
of a wondr in a wildr is a weltr as a wirbl of a warbl is a world. (JOYCE, *FW*, 597.24-29)³⁶⁵

Thoth é rememorado como fonte alucinante e lancinante, em um anil de pensamentos (*thought* ou *thot*) em que o deturpar (*distort*) é base construtiva de quaisquer ninharias (*tot*) do morto (*tot*, em alemão). A pergunta: de onde eles vêm? Réstias em febre do repouso e do amanhecer. A letra provém do canto desenhado (segundo McHugh, *una corrente d'aria*, em italiano) em dança (ainda segundo o crítico, *coranto: dance in triple time*) da cantata de Bach (“The Sleeper Wakes”). Reiteradamente, a letra advém da metáfora deslocada, do problema de disposição na metáfora já gasta (*awa-KENING*), espera-se acordar as *kennigar* da tradição poética anglo-saxã, nas quais todo som servia de pé a outra palavra que é permutada por sentido e som.

A ilusão (*maya*) do futuro é um através (*through*) dos pensamentos (*thought*) que possam ser mortificados e escritos por Thoth, na morte ou na transmissão. A trapaça (*gip*) de Finnegans –

³⁶⁵ “Vê! Uma seta de tremor no ato, anilancinante, g El a-se a gente! Vvayun! Donde is Thot vem? São febres infinitesimais, febre de repousar, febre de renascer, uma corrente de ária, dormentes despertam, nos cueiros de antigos pressentimentos, careta, outra vez, cairreta, luz dum futuro de possível mayo mahamayabilidade pela ventana da ventura há nos ventos vários vultos como nas rondas do redemunho rola o mundo.” (tradução Donaldo Schüler, 2003b)

em não morrer por uma boa dose de whisky! – revela-se como um retorno da linguagem (*and again*). Trapacear o poder, diria Barthes, aqui se trapaceia a própria literatura, dando a ela estatuto de pura reiteração dos sentidos mortificados com pré-sentimentos (*presentiment*) trancafiados (*lok*) ou ainda vistos (*look* ou *Vayuns*, numa variante do francês *voyons*, possivelmente simulando o sânscrito). Tudo o que resta são ilusões. Cada palavra (*word*) é em si um mundo (*world – Welt*) revirado (*welt*) em rodopios (*whril*) e trinados (*warble*). O ato da escrita é um resfriamento (*Cold*) detetivesco (*sleuth*) que se aproxima do assassinato (*slew*). O detetive frio é o próprio Deus em que se deve confiar (*God's truth*), ou seja, o artífice que controla os mecanismos desse sopro-escritural.

Vayu (que segundo Roland McHugh é o deus védico do vento) traz já, no início do fragmento, seu barulho de ventania: os / w / e / r / aliterantes fazem não apenas o som do ar em movência, como marcam graficamente a página:

w r
w r w r w r w r w r w r

esses vestígios devem ser lidos como reiteração da letra, na medida em que cada palavra é já seu mundo-ventoso-rodopiante.³⁶⁶ O discurso de Anna Livia Plurabelle é esse fluxo – embora não “ventoso” – em que toda letra é já disseminada a produzir iconicamente lugares topológicos sobre a página. Sem dúvida, uma escritura da margem do olhar que faz, na exclusão do signo, uma significância substancial tanto do ouvido quanto do olhar.

Como dissemos, somos tragados pela linguagem inaudita da escritura joyceana. Ao soçobrar – tamanha é a ventania de letra, lixo – a fronteira entre o incluído e o excluído se aproxima radicalmente. Há sempre a tentativa de simbolização, mas também há sempre a frustração em manter a estrutura condensada (talvez melhor fosse compreendê-la como atomizada) daquela linguagem que se pensa na velocidade e na imediatez do ofuscamento da materialidade sígnica. Não estamos falando de uma sinfonia harmônica, antes o som serial ou dodecafônico seria melhor para compreender esses *déchets* lançados totalmente dentro de uma personagem: a própria linguagem.

O malogro de toda gramática comunicativa estabelece não um uso desses grafos como palavras propriamente ditas, o texto não apresenta “sobres” e “no entanto”, o texto é inteiramente construído pelo exercício, miscigenado, de duas estruturas gramaticais fundamentais: a parataxe (como justaposição) e a antitaxe (substituição sem relação de referentes retomados). Pode-se aventar que Joyce imita a língua inglesa, nunca que ele a usa por completo, esta obra é

³⁶⁶ A solução poética de Donald Schüler é interessante, por seu caráter criativo-intertextual: “pela ventana da ventura há nos ventos vários vultos como nas rondas do redemunho rola o mundo.” (p. 597). Nos parece aqui que o tradutor, em sua tarefa criativa, construiu uma ponte interessante entre a escritura de *Finnegans Wake* com o pactário Riobaldo “no meio do redemunho” que se vê o demo e o mundo (“o sertão é o mundo”).

internacionalista por excelência. Sua gramática, portanto, pode soar inglesa de vez em quando, mas também soa todas as demais línguas que aparecem sucessivamente no interior da obra. O “Finnenglês”, a “elãngua”, a “islãngua”, o “desdescripto” necessita não de uma gramática pragmática da comunicação, mas antes uma generalização daquilo que possa ser compreendido, na língua do interpretante, como potencialmente um texto. Em outras palavras, não há texto no *Finnegans Wake* a não ser no sentido a que Barthes o atribui. As palavras são na realidade letras e dessas letras o interpretante se conforma ou se angustia com a *joyance* (FW, 598.25) de seu artífice. Apega-se à letra, ao se precipitar em uma des-linguagem.

Para essa des-linguagem, um dicionário que se componha, na transmutação, na apreensão da letra. Campbell e Robinson apoiaram-se nessa idéia para compreender a sintaxe protéica de Joyce: “He had to smelt the modern dictionary back to protean plasma and re-enact the ‘genesis and mutation of language’ in order to deliver his message” (2005, p. 4). Nesse sentido, toda escritura que serve a entregar sua mensagem deve primeiramente se reinstaurar como origem mutante – protéica – da própria estrutura do dicionário. Ora, se não estamos falando formalmente!

Não havendo continuidade entre a leitura e a escritura propriamente dita, o texto joyciano se coloca como um vão sobre a dependência da linguagem sobre a representação. O que se intenta, nesse sentido, é demonstrar como, em sua estrutura meta-sígnica, o texto constitui-se como língua fora da língua e assim, proteicamente, constitui-se como um discurso tangente à Coisa-de-palavra que não se inscreve no universo simbólico da decisão. A idéia de retorno (*nóstos*) sobre si mesmo faz de todo escrito um passo a ler, um não-a-ler. Tentamos aqui uma intradução a James Joyce, como propõe Lacan:

Poser l’écrit comme je le fais, qu’on remarque qu’à la pointe c’est acquis, voire qu’on en fera son statut. Y serais-je pour un peu, n’empêcherait pas que ce fut établi bien avant mes trouvailles, puisque après tout l’écrit comme pas-à-lire, c’est Joyce qui l’introduit, je ferais mieux de dire: l’intraduit qu’à peine, d’être partout également peu à lire. (LACAN, 1990, p. 310)³⁶⁷

Nesse posfácio – o que sempre serve de advertência – Jacques Lacan propõe o problema da escritura de forma evidente: qual o passo da leitura que não se compreendeu que não se era para ler, no escrito? Questão claramente obscura. Passemos aos fragmentos da figura meta-sígnica de James Joyce. Intraduzir Joyce, talvez o único método para tratar esse Sumo Saber, esse Sumo Suco que se forja, dedalicamente na diferença do enigma, que revela, como Édipo sua identidade: *Sacer esto? / Answer: Semus sumus!* (FW, 168.13-14)³⁶⁸.

³⁶⁷ “Formular o escrito como eu o faço, que se remarca que à dianteira é adquirido, ver que se fará de seu estatuto. Seria a isso por um pouco, não somente impediria que fossem estabelecidos meus achados, pois após tudo o escrito como não-a-ler, é Joyce que o introduziu, eu faria melhor: o intraduzi apenas, dar em toda parte igualmente pouco a ler.” (tradução minha)

³⁶⁸ “Você é maldito? Resposta: Somos Shem!” ou “Somos idêntidos!”

**g. FIGURA SEGUNDA DA DOBRA:
FRAGMENTOS PARA UMA COMPREENSÃO DO META-SIGNO EM JOYCE**

i. Assemia

O texto joyciano, em sua indecidibilidade, qualifica-se como pertencente ao não-sentido, visto que faz da disseminação de significantes efeito de letra. Desse vazio litoral, toda grade verbal forma-se como furo ao nó, como não pertencimento ao desejo – o desejo que o sujeito deseja – mas à estrutura gozante que pertence a essa não-linguagem – essa *desdescripta* – que se manipula em um apagamento que apenas pode se realizar dentro da atmosfera da Coisa irrepresentável. Dessa forma, a assemia, como problema do sentido, nos importa, ao ler Joyce, na medida em que aproxima Coisa e Real como destituição de toda significação, de toda exclusão do discursivo-representativo. Toda posição de interpretante, nesse nível de subjetividade, deve construir-se como um ponto mudo, em falta, que se torna hermético o suficiente para deixar de lado toda e qualquer possibilidade de fazer da metáfora sua necessária ponte – *point de caption* – em que o discurso signifique, completamente.

O narrador-personagem do conto “Araby”, incluído em *Dubliners* (1914), sofre durante todo um dia a angústia de querer ir até a quermesse Arábia para que lá pudesse comprar uma lembrança para sua Margan. Sem dúvida, ainda um conto joyceano bastante simbólico e preso às interpretações de uma obra que se mostra pelo jogo epifânico e não pela narrativa. Mas temos, na última sentença do mesmo, uma “vivência” desse estado de nulidade: após ver-se preenchido pela escuridão das barracas, o personagem diz, encerrando o texto: “*and my eyes burned with anguish and anger*” (Joyce, 1914, p. 41). O vazio é completo, há um obscurecimento de toda representação, a inscrição está posta em suspenso e o universo da linguagem posto à prova simbólica dessa angústia e ódio.

Como na representação do grafo do meta-signo tratamos a assemia por raiz ω , essa toma parte no processo de significância criado pelo interpretante no hipoícone. Assim, todo sulcamento desse ponto radical deve ser compreendido como um partido nulo, um *nul-part*, que se condicione construir pela irrepresentabilidade daquele escuro que invade toda Arábia. Os feixes de disseminação, dentro do texto joyceano, seriam aproximações com a coisa e nessa lacuna da representação o inscrito deixa de exercer função, onde a escritura converge-se ao não-senso.

Primeiramente devemos pensar a Coisa como o Real da(s) *Ding*. Em Martin Heidegger podemos pensar a idéia de coisa como pertencente à cercania do presente, ou seja, naquilo que faz desse presente uma ausência que segue sempre estando ausente. De um ponto de vista filosófico-literário, o problema em se discutir a Coisa está justamente em um ponto em que a

presença é destituída como representação e, dessa forma, não se forma como objeto propriamente dito. É nisso que esbarra o pensamento de Heidegger sobre a coisidade da jarra. Com ele:

É que toda apresentação de um vigente, como pro-duto e/ou como objeto, nunca chega até à coisa, como coisa. O ser coisa da jarra está em ser ela um receptáculo. (HEIDEGGER, 2007, p. 146)

Sendo assim, a representação-recipiente apenas é capaz de dar uma noção da coisidade da coisa e não o nível da Coisa ela mesma. A idéia concreta da “jarra”, como aponta Heidegger, faz com que o sentido tome espaço daquilo que provém o objeto, de seu estatuto de não-representabilidade. Ora, a Coisa não é, em nenhuma instância, essa representabilidade concreta ou reificada; a Coisa é antes a ausência do estado concreto revelado pelo material da coisidade do objeto “jarra”. Esse caráter de ausência faz do vazio a Coisa dessa coisidade material.

(...) ele molda, apenas, a argila. Pois é para o vazio, no vazio e do vazio que ele conforma, na argila, a conformação de receptáculo. O oleiro toca, primeiro, e toca, sempre, no intocável do vazio e, ao pro-duzir o recipiente, o con-duz à configuração de receptáculo. É o vazio da jarra que determina todo tocar e apreender da pro-dução. O ser coisa do receptáculo não reside, de forma alguma, na matéria, de que consta, mas no vazio, que recebe. (HEIDEGGER, 2007, p. 147)

O texto para a Coisa está preso a esse modelar que é um conduzir-se pelo vazio. Dar forma aproxima-se mais da irrepresentabilidade do que o objeto material ser compreendido como coisa. Dessa forma, o texto que é um apenas dar forma – mantendo-se sempre *in progress* – está mais perto daquele modelar do vazio a que ele dá forma, do inatingível como representação. Ao representar o vazio com a argila da jarra, a matéria simboliza – tornando representação – tudo aquilo que antes era marca da ausência, essência da Coisa. A Coisa pode ser compreendida – embora não possa ser representativamente compreensível – enquanto um ato de produtividade no qual tudo o que se faz no texto perde seu estatuto de fixidez e “morbidez” gráfica. É no vazio dos gestos, como o é para a jarra, que o texto pode ser compreensibilidade da Coisa, no sentido de uma compressão do deslocamento e da condensação como lógicas do inconsciente. Não tratamos da figura, bem claro, tratamos daquilo que a precede, em aspecto gestual. O descanso da Coisa não está nunca marcado em sua reificação material, mas na acolhida de seu vazio que é sempre espaço faltante e faltoso, marcado como um abismo de representação. Ora, dessa forma podemos tomar que a Coisa deva ser tomada como aniquilação – “como algo nulo”, como diz Heidegger a certa altura – e toda aniquilação atinge o nível de linguagem, pois a ela não se dá acesso, como figura emoldurada do vazio prévio de um silêncio.

De fato a Coisa apenas se mostra em sua coisidade. Sua revelação apenas se constitui como coisidade material que marca a representação. O descarte de toda Coisa apenas revela aquilo que ela mesma é: *trace* de uma ausência. Ela como nula não pode marcar-se como gênero. Desse “ela” apresenta-se uma barra na qual toda Coisa permite ser senão coisas que não surgem – reveladas – ao pensamento, ao menos como coisas.

O aniquilamento do sentido, é disso que tratamos se propusermos a analogia do pensamento sobre a Coisa desse acerca do texto joyciano. “A coisa coisifica, no sentido de, como coisa, reunir e conjugar, numa unidade, as diferenças. A coisa, como coisa, reúne e conjuga. Este coisificar não faz senão recolher. Na apropriação da quadratura, em sua propriedade, a coisificação ajunta-lhe a passagem por cada momento de duração: nesta e naquela coisa” (Heidegger, 2007, p. 151). Assim, toda Coisa coliga, unindo o irrepresentável em uma cadeia sistêmica, sintagmática de onde nós habitamos como mortalidade. O texto joyciano faz Coisa por ser já uma coisa prévia, uma destituição da linguagem como instrumento introvertido. A linguagem posta do ex-cluído fecha-se (*clus*, talvez aqui um *trobar clus* à maneira de Arnaut Daniel). Das coisas, a Coisa se dá como tal, na medida de seu acercamento.

Ao pensar a coisa, como coisa, poupamo-lhe a vigência de coisa, protegendo-a no âmbito em que ela vige e vigora. No sentido de reunir e recolher diferenças numa unidade, coisificar é aproximar mundo. Ora, aproximar constitui a vigência e o vigor essencial da proximidade. Poupando, pois, a coisa, como coisa, moramos na proximidade. A aproximação da proximidade é a única dimensão própria do jogo de espelhos de mundo. (HEIDEGGER, 2007, pp. 158-159)

Coisa é a coisa de si, naquilo em que ela faz cercania, como distância da presença, a Coisa se acerca da habitação do significante. Assim, aquilo que está próximo, mantém-se na dimensão que é o jogo diferencial entre o próximo e aquilo distante. Todo âmbito de unidade é composto nesse universo de coisa que deixa de significar. Toda dimensão assêmica do texto joyciano aparenta-se a esse acercar que faz Coisa. Sua região, marcadamente na irrepresentabilidade, forma-se no jogo entre acercania e acercamento, ou seja, na medida em que o espaço textual – significante em movência de letra – é temporalizado por essa ação verbal do sujeito que intenta não interpretar, mas erotizar o gozo de Joyce.

Lacan (1986) nos participa o problema da Coisa pensando-a como um *ailleurs* entre palavra e *Sache* (p. 58). Basicamente o problema da palavra, como suporte da significação inibe, por ser já inscrição, as diferenças da Coisa como acercamento e deslocamento de significante. O signo faz do campo da causa e da palavra uma relação de possibilidade na qual tudo pode funcionar para o sujeito como resposta sêmica. Esse alhures – preferiríamos, com Rosa, um nenhures – da Coisa mostra-se não como coisidade, mas como vazio.

C'est entre perception et conscience que s'insère ce qui fonctionne au niveau du principe du plaisir. C'est-à-dire quoi? – les processus de pensée pour autant qu'ils règlent par le principe du plaisir l'investissement des *Vorstellungen*, et la structure dans laquelle l'inconscient s'organise, la structure dans laquelle la sous-jacence des mécanismes inconscients se floclule, ce qui fait le grumeau de la représentation, à savoir quelque chose qui a la même structure – c'est là le point sur lequel j'insiste – que le signifiant. Cela n'est pas simplement *Vorstellung*, mais, comme Freud l'écrit plus tard dans son article sur *l'Inconscient, Vorstellungrepräsentanz*, ce qui fait de la *Vorstellung* un élément associatif, combinatoire. Par là, le monde de la *Vorstellung* est déjà organisé selon les possibilités du signifiant comme tel. Déjà au niveau de l'inconscient, cela s'organise selon des lois qui ne sont pas forcément, Freud l'a bien dit, les lois de la contradiction, ni

celles de la grammaire, mais les lois de la condensation et du déplacement, celle que j'appelle pour vous les lois de la métaphore et de la métonymie. (LACAN, 1986, pp. 75-76)³⁶⁹

Trabalhando no nível do significante, Lacan nos força a apreender da Coisa aquilo que faz falta. Essas leis oníricas que se revelam na associação e na combinatória de elementos suprimem a lógica racionalista que pensa a representação como movimento da exterioridade da palavra. Toda palavra tomada como significante deixa de significar, aproximando-se da irrepresentabilidade da Coisa. Condensar e deslocar elementos faz esse processo um lugar propício, do começo de toda cadeia significante. O ser da Coisa é, na coisa, aquilo que, pelo significante, fez a falta assêmica. Daí que, na lógica do inconsciente, o representante-representativo freudiano rege o princípio do prazer que está posto como inscrição. Da Coisa, a inscrição é problematizada; su(r)gerindo a escritura.

O que está inscrito não necessariamente está escrito. O texto do não-senso, que se identifica com a nula-parte de toda assemia, se constrói como longe de toda necessidade ou satisfação. Essas duas atmosferas do sentido apenas põem-se entre o simbólico e o imaginário no nó borromeano. Do real, toda necessidade faz furo. O texto meta-sígnico não é aquele da nomeação, mas sobretudo como uma Coisa que não oferece seu lugar ao Outro. O aspecto inominável do meta-signo como assemia faz da inscrição um processo apenas fora do fora-do-discurso, ou seja, a escritura, enquanto efeito de letra, não se exerce na significação de toda linguagem, mas naquilo que está excluído do sentido como pertencente à linguagem. Na lição de 10 de dezembro de 1974, justamente no início do seminário *RSI*, Lacan define sentido:

L'équivoque, ça n'est pas le sens. Le sens, c'est ce par quoi répond quelque chose qui est autre que le Symbolique; et ce quelque chose il n'y a pas moyen de le supporter autrement que de l'Imaginaire.³⁷⁰ (LACAN, [1974, p. 3])³⁷¹

Nesses termos todo sentido é fruto de suporte do imaginário na nomeação. Sendo outra coisa que não o Simbólico, o sentido encerra-se no Imaginário como necessário. Todo sentido, como necessidade, não cessa de se escrever. No limite de toda semântica, enquanto produção do sentido, ainda se está falando de objeto, como sentido pleno e imprescindível. Uma vez que entre

³⁶⁹ “É entre percepção e consciência que se insere aquilo que funciona ao nível do princípio do prazer. O quer dizer? – os processos de pensamento para tanto que eles regram pelo princípio do prazer o investimento das *Vorstellungen*, e a estrutura na qual o inconsciente se organiza, a estrutura na qual a subjacência dos mecanismos inconscientes se floclula, aquilo que faz o grumo da representação, a saber qualquer coisa que tem a mesma estrutura – é aí o ponto sobre o qual eu insisto – do significante. Isso não é simplesmente *Vorstellung*, mas, como Freud o escreve mais tarde em seu artigo sobre *O Inconsciente, Vorstellungrepräsentanz*, aquilo que faz a *Vorstellung* um elemento associativo, combinatório. Por aí, o mundo da *Vorstellung* é já organizado segundo as possibilidades do significante como tal. Já ao nível do inconsciente, isso se organiza segundo leis que não são forçosamente, Freud o bem disse, as leis da contradição, nem essas da gramática, mas as leis da condensação e do deslocamento, essa que eu chamo para vocês as leis da metáfora e da metonímia.” (tradução minha)

³⁷⁰ “O equívoco, isso não é o sentido. O sentido, isso é aquilo que por que responde qualquer coisa que é outra que o Simbólico; e nessa qualquer coisa não há meio de o suporta que no Imaginário.” (tradução minha, livre)

³⁷¹ Como se trata de uma referência de arquivo digitalizado, folha a folha, do Seminário de Lacan, a página segue conforme estabelecido para a lição do dia 10 de dezembro de 1974.

em cena, na cena da escritura que não cessa de não se escrever – a carga assêmica – toda satisfação pode ser sublimada, desse não-sexual, e pode surgir “a elevação do objeto à dignidade de Coisa” (Jorge, 2002, p. 156). O vazio do sentido faz da necessidade nomeadora do imaginário apenas o Outro que não pode ocupar o lugar da Coisa. Sendo assim, naquilo que o sentido existe, o Real o cerceia, não se fazendo representar, tal qual.

No tocante à escritura de *FW*, Umberto Eco elucida o processo:

(...) desde a multiplicação da pluralidade, até a alma unitária que rege a totalidade, *Finnegans Wake* realiza este ditame chegando a ser a poética de si mesmo: não se pode chegar a esclarecer o significado de um termo e sua relação com todos os demais se não se tem presente toda a explicação possível da obra; e, todavia, cada palavra aclara o sentido do livro, cada palavra é uma perspectiva sobre o livro e dá um sentido e uma direção a uma das compreensões possíveis do livro. (ECO, 2000, pp. 129-130)

Assim, a multiplicidade é novamente posta em evidência na medida em que todo sentido deve ser diluído na tentativa de elucidação de quaisquer termos apresentados no corpo do texto. No funcionamento diferencial, a crise representativa da perda do sentido se constitui como necessidade da escrita impossível da Coisa. Obviamente, como já dito anteriormente, Eco é um semiólogo tradicional e sua busca pelo sentido faz com que realize afirmações contraditórias como “não se pode chegar a elucidar o significado” e logo em seguida “dá um sentido e uma direção a uma das compreensões possíveis do livro”. A busca da semiologia, como ciência dos sentidos, faz dela uma perda do próprio processo semiótico, no qual as reiteraões significantes são muito mais profícuas.

Mantendo-se na “multiplicação da pluralidade” e na noção de inter-relação necessária de palavra a palavra, podemos compreender o processo de assemia dentro de *FW* como uma disseminação aporética. Nesse sentido, não se pode ter uma compreensão do livro, mas deve-se compor uma rede de relações – e com isso queremos dizer sintagmas – nos quais nenhuma escolha é possível. Não poder escolher é a própria assemia presente no meta-signo joyceano. Sua estrutura, não sendo imaginária, faz convergir letras nas diversas partes do discurso, produzindo-se como fora do campo paradigmático (o eixo das seleções).

Em sentido amplo poderíamos afirmar que o meta-signo não se constitui como proposição. Não há uma conotação naquilo que se atém ao significante. Se utilizarmos a sistematização semiológica de Barthes (2000c), o meta-signo seria quando a metalinguagem não chega a ser uma proposição conotativa. O que equivale dizer que não faz sentido, não atinge o campo do significado, mas permanece na discussão do código, que se vê alterado. Não é Sollers quem diz que o inglês não existe mais depois de *FW*? Pode-se dizer diferentemente, ele ex-siste como um fora que permanece gozante, justamente na não decisão, na aporia não-propositiva da linguagem.

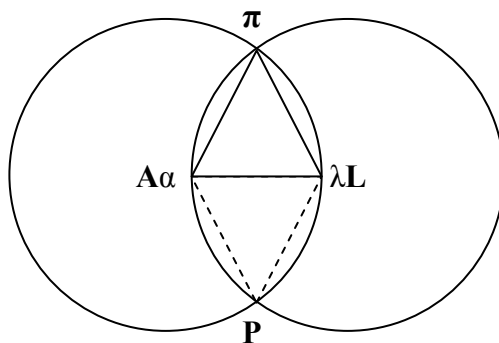
inside true inwardness of reality, the Ding hvad in idself id est, all objects (of panepiwor) allside showed themselves in trues coloribus resplendent with sextuple gloria of light actually retained, untisintus, inside them (obs of epiwo). (JOYCE, *FW*, 611.21-24)³⁷²

A Coisa definida por Joyce. Entre a palavra de Deus (YHWH) e seu potencialmente Isso (*id* ou *ça*). A densidade da coisa, como dimensão não definida, partilha de todo lado, toda ausência de lado em que o ser da linguagem – como excluída dela mesma – se manifesta em unção de significantes para letra. O *idself* pergunta todo objeto como Coisa, assim não há, na perda do gênero *it*, um objeto apenas, mas um “todolado”, mostrado como colorido resplendente. Dois são os parênteses dessa insignificância: *of panepiwor* e *obs of epiwo*. Sua prefixação *pan*, *ob* e *epi* constituem elementos de lugar marcado: “todo”, “diante” e “em cima” que se conservam ainda na união com termos germânicos *wor* e *wo*. Sendo a si mesma refletida, a Coisa é seu próprio lugar como epifania do lugar (um ‘panepique’, um ‘epionde’), mas também como uma epifania da palavra que se decompõe, e aqui somos tentados a ler em *wor*, *word*. Assim, a palavra assêmica é pan-epi-palav, ou seja, uma totalidade epifânica da palavra incompleta, por ser só coisa e não ainda uma proposição. “Uma Coisa que [*hvad*, em dinamarquês] em si-mesma se é”, se traduzirmos a primeira linha do fragmento literalmente.

Em sua metalinguagem, o texto meta-sígnico não sustenta a representação. Assim, as escolhas são postas de lado.

Coss? Cossist? Your parn! You, you make what name? (and in truth, as a poor soul is between shift and shift ere the teath he has lived through becomes the life he is to die into, he or he had albut -- he was rickets as to reasons but the balance of his minds was stables – lost himself or himself some somnion sciupiones, soswhitchoverswetch had he or he gazet, murphy come, murphy go, murphy plant, murphy grow, a maryamyriameliaturphies, in the lazily eye of his lapis,

WHY MY AS
LIKEWISE
WHIS HIS.



³⁷² “sabe por dentro a verdadeira interioridade da realidade, a Coisa enquanto em si mesma est, todos os objetos (do panepicosm) exibidos por todos os lados e verdadeiras coloribus resplendentes com sêxtupla glória de luz inquestionavelmente retirada, untisintus, em si mesmas (objs do épico).” (trad. Donaldo Schüler, 2003b)

*Uteralterance or
the Interplay of
Bones in the
Womb.*

*The Vortex:
Spring of Sprung
Verse. The Ver-
tex.*

Vieus Von DVbLIn, 'twas one of dozedreams
a darkies ding in dewood) the Turnpike under
the Great Ulm (with Mearingstone in Fore
ground). Given now ann lynch you take enn
all. Allow me! And, heaving alljawbreakical
expressions out of old Sare Isaac's universal
of specious aristmystic unsaid, A is for Anna
like L is for liv. Aha hahah, Ante Ann you're
apt to ape aunty annalive! Dawn gives rise.
Lo, lo, lives love! Eve takes fall. La, la, laugh
leaves alas! Aiaiaiai, Antiann, we're last to
the lost, Loulou! Tis perfect. Now (JOYCE, *FW*, 293.1-33)³⁷³

Assim, o porquê da Coisa. Sua matematização (o grafo da proposição de Euclides) e explicitação de letras. Assemia daquilo que pode significar o nome Anna Livia, reiteraões de A e L, na convergência dos ângulos que perfazem a interseção daqueles círculos de história. A queda (*FALL*) de Anna Livia sintetiza todo seu discurso de coisificação: as palavras tornadas coisas em sublimação de qualquer busca do sentido. Mais antigo que perdido, o discurso de Anna é visto como uma perfeição dessa Coisa escuro-bosque (*darkies ding in dewood*). O delta do rio, Anna Livia, compõe-se como uma polegada (*linch* – 1 inch) da cidade de Dublin vista nesses sonhos (*dozedreams*), ou ainda, talvez na alucinação palimpsestual de ALP com aquela de Félicité ao ver, instantes antes da morte, seu papagaio Loulou como o próprio Espírito Santo. A álgebra (suscitada pela regra de Coss) é transmissível, não produtora do sentido. A pergunta é aporética: Coss? Because? Cosa? Was ist? Todas elas perguntam o nome, do inominável, da apenas transformação da verdade que se faz na sombra. Donaldo Schüler comenta:

No gráfico, o 0 inaugural se desdobra em dois: masculino e feminino, ALP e HCE, real e imaginário, vigília e sonho. A elipse formada pela sobreposição parcial dos dois círculos é o lugar da geração. Nela se forma a totalidade divina, representada pelo triângulo superior, que projeta um triângulo de linha pontilhada, este mundo de sombras. O triângulo tanto pode representar o núcleo edipiano da sociedade humana (pai-mãe-filho) quanto HCE e seus dois filhos. As duas primeiras letras de ALP colocam-se nos extremos do eixo horizontal ao passo que o P desdobra-se no princípio paterno divino (p) e no princípio paterno da sociedade humana (p). O triângulo representa ainda o delta da corrente fluvial que atravessa o romance e o púbis feminino. O triângulo recorda também os três guardas que protegeram as duas moças (os dois círculos) da agressão masculina no jardim. (SCHÜLER, 2002, p. 227)³⁷⁴

³⁷³ “[*parte margeada1*: MINHA BUNDA COMO A TUA BUNDA] Coisa? Que Coisa? Peço perd! Ocê, que nome fazes? (e em verdade, como uma pobre alma entre trans e trans formação, antes que a morte em que viveu devenha a vida em que há de morrer, ele ou o que ele tinha – ele era raquítico de razões mas o equilíbrio de sua mente era estável – perdido a si mesmo ou ele some no Somnium Scipionis, alu-sos-cinado ficou ele ou à visão de Morpheu vir, Morpheu ir, Morpheu plantar, Morpheu colher maryam-ryuamiliomórfico no olho azul da pedra filosofal, [*figura geométrica*] [*parte margeada2*: *Uteralteridade Entreato de Ossos no Ventre.*] Vieus Von DVbLIn, foi um desses sonhos de sombrios sons à sombra) a Barreira sob o Grande Olmo (com Pedraforense em Primeiro Plano). Sendo te dado Ann Liv, algo te confere tudo. Alto, cede! E, timmando expressões universais alljorbicas do velho Sare Isaac’s de speciosa artimística inexpressa, A está para Anna assim como L está para Liv. Aha hahah, Ante Ann estás apto a apontar a anttiga annavívia! Allvivorece. Vê, vê, vamar! Eva evém e phalla. Lá, lá keves lábios louvam! Aiaiaiai, Antiann, lívidos fomos lesados, Lulu. Tá perfeito. Agora [*parte margeada3*: *O Vortex: Irrupção do Verso roto. O Vertex:*]” (trad. Donaldo Schüler, 2002)

³⁷⁴ Referência ao comentário de Donaldo Schüler, feito sobre sua tradução. Cf. James Joyce, *Finnegans wake/Finnicius revém* – livro II, capítulos 9, 10, 11 e 12. Trad. e notas de Donaldo Schüler. Edição Bilingüe. São Paulo: Ateliê, 2002, v. 4.

O universo geométrico joyceano é, como cada letra, um misto de elementos que não se deixam apreender em singularidade. Veja-se que toda a história é reiterada na figura geométrica, como que em uma *mise-en-abyme* estruturante que apenas faz da história um fruto de sonho – Morfeu está marcado no texto com esse *Murphy* – que antecipa a morte na sentença da perda de si mesmo. A queda do homem, tornada queda da mulher (*Eve takes fall*), pois sem falo (*fall* – *phallus*), é não-toda de sentido. Anna Livia *unsaid* (desdiz e um-diz). Ela busca esse imitar (*ape*), macaqueando, sua vida (*alive*) e alívio, justamente naquilo que ela é capaz de apontar – o lápis de PENman? – como saída de sua anterioridade (*Ante Ann* – antanho). Ao se perder, o sentido retorna à letra: *Dawn gives rise*, ou na solução poética de Schüler, *Allvivorece*.

Se tudo o que é vivo floresce, nessa queda e alvorada, o que se dá a ler é a coisa em sua irrepresentabilidade. Decidir-se, dentro de qualquer processo assêmico, é sentir o sentido como vazio, ou melhor, ver em um sonho apenas o umbigo desse sonho. A sintaxe de exceção faz da possibilidade de apagamento uma realidade concreta de linguagem. Vê-se o púbis feminino que engendra o romance, mas ao mesmo tempo vê-se o grafo de um A que se quer escritura, sobre a página. A escriptibilidade de *FW* faz dele uma obra que não se dá a ler a não ser pelo *ça* de cada letra que se escreve. A transformação dessa Coisa, no irrepresentável, não exige um equilíbrio, mas sua perda, sua falta, que está imputada no gozo e naquilo que ele destitui de desejo. Portanto, em uma única frase, de outros escritos lacanianos, pode-se dizer desse Joyce assêmico que faz do meta-signo, desse texto ilegível, uma “jouissance opaque d’exclure le sens” (Lacan, 2001, p. 570).

ii. Foraclusão À *Ciel Ouvert*: Ah! Se-eu Ouver

“A Céu aberto”, assim se coloca a falha, a ausência do Outro como significante metafórico na marca primordial do Nome-do-Pai. Colette Soler escolheu essa expressão laciana para seu trabalho com um intento claro: demonstrar os efeitos da foraclusão em um sujeito que não se inscreve na função fálica; o que se dá em um “acesso pela falta” (2007, p. 15). Dessa forma, o céu aberto do inconsciente pode ser lido como aqueles raios de sol (ou em um neologismo celaniano, *Fadensonnen*) sempre de falta, sempre aquém da metáfora.

Mas, antes de quaisquer alusões à foraclusão, passemos às palavras psicóticas, estejamos um momento nesse ponto em que o universo simbólico do sujeito é posto de fora.

Serge Leclair (1991) coloca o discurso do psicótico como aquele em que “tudo é gozo”. Assim, a imersão do sujeito na mitigação da necessidade imposta pelo prazer faz dele um ser alucinatório. Nessa dimensão de prazer é que há a letra, constitutivamente posta em série como espaço: “memória inconsciente na terminologia freudiana e, como tal, *lugar exclusivo onde se*

recolhe verdadeiramente toda inscrição possível na perspectiva do tempo inconsciente” (Leclaire, 1991, p. 136). Assim, compiladas, as letras se marcam como palavra.

Parece-nos que a *organização psicótica*, em sua diferença com as organizações “normais” ou neuróticas, caracteriza-se pela *falta de clivagem garantida entre o espaço literal e o corpo*. A letra não cessa de se rebater sobre o corpo e nada permite, então, distinguir o espaço erógeno da ordem das palavras. (LECLAIRE, 1991, p. 138, *grifos do autor*)

A palavra psicótica é aquela tomada literalmente, posta em sua organicidade – em sua tessitura – entre a letra e o corpo. Seu gozo, de palavra, faz desse discurso um eterno rebater-se em que a castração se vê bloqueada. Não há ponte ligando esses termos, eles são sentidos como um mesmo, ou seja, são buracos que referenciam aquilo que foi anteriormente foracluído. Nessa ruptura cindem-se letra e corpo como falha. Assim, o discurso joyciano. Suas anulações se dão na medida em que tomamos as palavras à letra e seu corpo não difere dessa letra – veja-se a própria constituição dos personagens como seres de significantes impressos que se metamorfoseiam em outras palavras e, assim, em outros seres litorais.

Não havendo alteridade, a psicose reconhece na letra sua instância não-representativa. Todo o universo da palavra do psicótico se revela como tomando as palavras como a própria coisa assêmica. Tomando-se como fora do universo simbólico do sujeito, não há uma integração do inconsciente nesse sujeito. A significação está presa do lado de fora. Sua litoralidade é a tomada no fora dos limites legais da palavra metaforizada. O texto não se escreve, ele apenas “ouvê”. O sentido se vê como perdido, na medida em que se ouve apenas o retorno alucinado à coisa. Rompem-se os elos, e na angústia sobrevivem as alucinações do desejo da mãe que não é barrado. Como na fórmula lacaniana para o sucesso da metáfora:

$$\frac{\text{Nome - do - Pai}}{\text{Desejo da mãe}} \cdot \frac{\text{Desejo da mãe}}{\text{Significado para o sujeito}} \rightarrow \text{Nome - do - Pai} \left(\frac{A}{\text{Falo}} \right)$$

Na psicose o desejo da mãe não sofre o ponto de basta, assim não é barrado, impedindo a manifestação da metáfora paterna. Safouan a pensa como “tudo se passaria, portanto, ao mesmo tempo, *como se o falo não existisse e como se só ele existisse.*” (1991, p. 219). Toda significação fica perdida, pois o Nome-do-Pai não se inscreve como significante primeiro e assim deixa com que a Coisa (irrepresentável) se apossa de tudo aquilo que seria ponto de basta. O objeto se perde enquanto função sígnica.

Tzvetan Todorov (1980) coloca a psicose como um discurso que fracassa na evocação da realidade, de “referência”. Toda referência depende de uma situação semiótica de manifestação comunicativa. Se a psicose é uma rejeição do significante primordial que mantém o sujeito fora do universo simbólico, então toda situação referencial é por ele apagada. Os objetos são tomados

ao pé da letra e tudo o que significa deixa de existir para se constituir como um discurso que é apenas auto-referente. Todorov assim analisa os procedimentos lingüísticos que impossibilitam a referência a um externo como perturbações referenciais por incoerência.

Em um primeiro momento convém abordar o problema pela via da metalinguagem, como propõe o teórico. Assim, o discurso psicótico é permeado de anáforas que não permitem retomar seus referentes e de conjunções que não estabelecem as relações proposicionais de causalidade. Nesse discurso ainda podemos observar “a ausência de uma hierarquia perceptível entre os segmentos que compõem o discurso” (1980, p. 79). Enunciados, então, constituídos pela antitaxe e/ou pela parataxe. As frases estão, de certa forma, desconectadas do todo coerente por sua inadequação causal com a referência comunicativa.

As sentenças também soam como que inacabadas, na visão de Todorov, os elementos proposicionais que parecem ser transitivos são tomados por intransitividade e surgem, com isso, orações absolutas que em última análise são impossíveis lógica e gramaticalmente. Todorov descreve o processo que se dá na linguagem como “associações *extrínsecas*”:

Estas pertencem a duas espécies principais: metonímias de coincidência, isto é, de tempo e de lugar, e associações a partir do significante. O significante serve freqüentemente, no discurso, de condutor; é o que os psiquiatras chamam de “intoxicação verbal”: uma palavra (ou uma sílaba, ou uma expressão) retorna várias vezes em seguida, mantendo ou mudando seu sentido (...). Enfim, a coerência interproposicional é especialmente fraca quando as proposições que se seguem formam *contradições*. (TODOROV, 1980, p. 80, *grifo do autor*).

Assim, são *extrínsecas* por manterem-se no fora da proposição significativa da referência. Entre a realidade simbólica do mundo e a linguagem do psicótico surge um assíndeto. A descontinuidade das contradições constrói todo segmento textual como inacabado e a proposição é deixada de lado na medida em que tenta comunicar. Essa “intoxicação verbal” que se faz pela estrutura mesma do assíndeto pode constituir-se como uma série associativa de predicados que não possibilitam quaisquer referências indiciais, ou seja, tratamos aqui tudo o que é dito como ícone no privilégio do significante. Complementa ainda Todorov: “um discurso sem referência, que não permite a construção de representações, é um discurso que não encontra sua justificação fora de si mesmo, um discurso que é apenas discurso” (1980, p. 81). A esse discurso apenas toda fantasia metonímica pode se formar na obscuridade de suas estruturas, impedindo, pelo privilégio do eixo sintagmático, a construção de metáforas. Todo o texto psicótico é apenas um bloco textual em que toda lógica é abolida por uma sucessão de contigüidades intransitivas. Toda representação é posta em xeque como se a linguagem estivesse em seu fora de função, na emajusculação do sentido.

Em “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”, Lacan põe o indizível (rechaçado no real) como a palavra audível que se coloca no lugar “daquilo que não tem

nome” (1998, p. 541), estando, portanto, desconectado da experiência interna de símbolo do sujeito. A cadeia referencial é rompida na medida em que há um fracasso da metáfora na inscrição do sujeito em seu mundo, ou seja, não há incorporação do inconsciente no sujeito.³⁷⁵ Em uma linguagem que propõe o indizível, apenas os ritornelos significantes produzem a tensão daquele mundo que é em si a própria significação introvertida. O vazio de sua significação, dessa forma, se constrói no delírio do desejo da mãe que não foi barrado pela metáfora paterna, como significante primordial. Assim, toda estrutura disseminadora é parte dessa não-toda mulher que deseja, sem ponto de basta. Na psicose, o desejo da mãe não é elidido, assim a metáfora é sem sucesso. ALP, essa mãe discursivo-literária, se compõe como contra-lei a toda lógica. Não é à toa que Shem – espelho do próprio Joyce – é reflexo de Anna Livia e não de HCE. Lacan então propõe:

Podemos observar que a frase se interrompe no ponto onde termina o grupo de palavras que poderíamos chamar de termos-índice, isto é, aqueles cuja função no significante é designada, conforme o termo empregado acima, por *shifters*, ou seja, precisamente os termos que, no código, indicam a posição do sujeito a partir da própria mensagem. (LACAN, 1998, p. 546)

Não se trata aqui da mensagem, está bem claro, mas do código. É nele que toda alteração psicótica se estabelece como problema. Ater-se aos *shifters* da linguagem não é outra coisa que pensar metalingüisticamente, nos termos que Jakobson propõe essa função, que pensa o código como espelho de si mesmo na manutenção da linguagem. O léxico elidido propõe que pensemos a mensagem como posta de fora – e essa proposição, do ponto de vista jakobsoniano, é uma supressão da ocorrência da função poética na linguagem – e pensemos apenas em palavras não-lexicais. O vazio da significação (da mensagem) faz com que nos tornemos ao código (da metalinguagem). Ora, uma cadeia reiterada dessas partículas coesivas é capaz de produzir um fenômeno dentro da própria linguagem: seu esvaziamento. Não há designação, não há ruptura metafórica que baste a metonímia sintagmática das disseminações indiciais. Assim, Lacan propõe a leitura da *Verwerfung* freudiana como *foraclusão* do significante, no qual o furo, “pela carência do efeito metafórico, provocará um furo correspondente no lugar da significação fálica” (1998, p. 564). O falo elidido não permite a compreensão metafórica do mundo, antes faz nele um furo. De forma clara:

Para que a psicose se desencadeie, é preciso que o Nome-do-Pai, *verworfen*, foracluído, isto é, jamais advindo no lugar do Outro, seja ali invocado em oposição simbólica ao sujeito. É a falta do Nome-do-Pai nesse lugar que, pelo furo que abre no significado, dá início à cascata de remanejamento do significante de onde provém o desastre crescente do imaginário, até que seja

³⁷⁵ Interessante notar como, da análise do caso Schreber, Lacan percebe a estrutura neológica como possibilitadora da *Grundsprache* psicótica. As designações daquilo que não tem nome, pois se fazem como falta no sujeito, assumem-se como presas ao neologismo, uma vez que essa estrutura possibilita a relação do homem com seu significante como autônoma à realidade. James Joyce está, com isso, muito próximo dessa não inscrição inicial, na medida em que toda palavra de seu universo lingüístico escreve um mundo novo de letras unidas não apenas neologicamente, mas, sobretudo inter-neologicamente.

alcançado o nível em que significante e significado se estabilizam na metáfora delirante. (LACAN, 1998, p. 584)

Em termos de sentido, a psicose reserva-se o direito a não significar, pela ausência dessa metáfora primeira. Lacan define a experiência do sentido como “que tem por natureza ocultar-se, acusar-se como algo que se oculta, mas que se põe ao mesmo tempo como um sentido extremamente pleno cuja fuga aspira o sujeito em direção ao que seria o cerne do fenômeno delirante, seu umbigo” (Lacan, 2002, p. 294), ou seja, colocando-se naquilo que se dá a ler como nó, como imprecisão. No caso da psicose, com a forclusão na inserção simbólica do sujeito, a cadeia discursiva (do significante) atua em separado da massa sentimental que constitui o “ponto de basta”. Assim, não havendo limites nesse interlúdio significante, todo texto foracluído perde-se na profusão significante que não oculta nada, pois não “diz nada”. De certa forma poderíamos, com Lacan, dizer que o psicótico é aquele que se detém em uma interrupção da proposição. As experiências divididas entre as linhas que constituem o ponto de basta são a marca da perda da convergência que ata significante a significado.

Ao classificar Joyce como inalisável, Lacan propõe que o mesmo tenha criado uma suplência que o faz construir sua ponte entre seu eu e a sociedade. Na criação desse laço, Joyce teria oferecido uma espécie de vingança contra a lei simbólica da sociedade. Vingança bastante hamletiana: *words, words, words*. O mundo joyciano é a palavra que se lê em *worLd*. Tendo se autoprevenido da psicose, Joyce escreve o *FW*, no qual todo discurso está a céu aberto, pela letra. Não havendo uma trama entre significado e significante, o interpretante se vê imerso em um, digamos, “ambiente” do repúdio em que ele, como sujeito, é posto de lado, à margem daquele discurso (que é um rio).

Colette Soler coloca a falta do “basteamento” da experiência psicótica no condicionamento do significante que aparece no real.

A definição do sintoma como metáfora habitou-nos à idéia não apenas de sua significação, atribuída ao imaginário, mas também à idéia da subordinação desse imaginário à cadeia simbólica. O sintoma, definido em função da letra, onde o gozo está em jogo sem o Outro, não é tecido pela significação. É uma resposta do real, porém apaga tão pouco a significação quanto qualquer outro significante no real, ou até a convoca e a gera. (SOLER, 2007, p. 104)

O sintoma, da letra, coloca-se, portanto, fora da elaboração do sentido, mas, ao lado do código, corrompe a mensagem como informatividade. Todo o enigma da experiência do psicótico reside aí nesse gozo sem o Outro em que o desejo da mãe toma o lugar da significação. Quaisquer tentativas de metáfora retornam no real como alucinação, ou antes, joycianamente, como epifanias. O procedimento literário de Joyce, assim, pode ser compreendido como uma colocação em dúvida de toda experiência de significação por uma experiência angustiosa do não-senso. O *joui-sens* é transformado em um gozo da letra (cf. Soler, 2007, p. 114), no qual todo o sentido é

perpassado por uma perda da lei inicial, pela metáfora paterna que foi excluída do processo. Basta-nos perguntar: o meta-signo, como estrutura de repúdio, postula uma lei, para além de toda metáfora?

Poderíamos dizer ainda que a lei do meta-signo é uma contra-lei, um repúdio do nível da foraclusão. A lei, segundo Peirce, um terceiro, advém do interpretante. É nessa figura que o legissigno – é assim que o pragmaticista o chama – pode escriturar o sinsigno icônico, ou seja, nessa realidade figural do ícone consigo mesmo, o interpretante põe a metáfora como evidência “legal” – *force de loi* – na possibilidade de sensação formal. Ora, dentro dos hipóícones, nós nos ativemos, para a suplantação do escrito, nesse universo metafórico. Talvez o quadro de relações peircianas, forjado por Pignatari, seja interessante aqui na visualização do problema:³⁷⁶

O SIGNO EM RELAÇÃO A:							
	Si Mesmo	Objeto		Interpretante	Nível de análise	Reino ou Campo	Característica
			Signos Icônicos ou Hipoícones				
Primeiridade	Qualissigno	Ícone	Imagem	Rema	Sintático	Do Possível	Qualidade
Seundidade	Sinsigno	Índice	Diagrama	Dicissigno ou Dicente	Semântico	Do Existente	Choque, Reação
Terceiridade	Legissigno	Símbolo	Metáfora	Argumento	Pragmático	Da Norma, da Lei	Generalização

Tábua das Tricotomias Peircianas
Figura 14

O ícone é um signo puro que não admite passar de possibilidade. Em uma contextura joyciana, o ícone é transposto a hipoícone, uma vez que essa possibilidade torna-se uma formatividade da sensação que desliza entre as relações triádicas do sistema semiótico. A ativação da metáfora, como um terceiro, pragmático e legal, faz do processo analógico já presente no ícone, uma significância que se constitui como réplica, ou retorno. É nesse retorno que visamos compreender a enunciação do meta-signo como simbólica. Sua demanda é a de completar a falta de uma linguagem que se analogiza no nível de letra, na perda do sentido, como uma significação trazida apenas do sujeito, mas que está no externo. A metáfora falta – marca-se como rastro, ou seja, é ausência – nele, o texto. Na sintaxe reside uma cadeia, do real. O que advém ao interpretante, como signo, é a “conciliação” da semiose em um texto que não se permite representar. A máscara simbólica no caso é do interpretante e não da linguagem figurativa. Moustapha Safouan, em “Da foraclusão”, já quase ao final de seu artigo, afirma:

³⁷⁶ Cf. Décio Pignatari, *Semiótica & Literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê, 2004, p. 55.

Assim, a única *certeza* aberta ao pensamento do homem quanto ao seu nexos, é a certeza schreberiana de ser uma mulher.

Certeza com a qual se apaga a função *metafórica*. Para Schreber, os nervos são nervos, os vestibulos do céu são os vestibulos do céu etc. Quando Freud traduz os “pássaros do céu” por “moças” ele o faz a fim de reconstruir o drama subjetivo de Schreber, mas sem nenhuma pretensão de extrair uma significação que lhe seria restituível. (SAFOUAN, 1991, p. 231, *grifos do autor*)

Freud ocupa aqui, como hermenêuta, o papel do interpretante. Schreber, o texto meta-sígnico. A forclusão é o fracasso da metáfora paterna; um não incluído que fornece a condição psicótica justamente pela falta de registro na ordem simbólica (que para Peirce pertence à pragmática da lei, da generalização da terceiridade) sobre o Outro. O distúrbio lingüístico-alucinatorio faz a ponte necessária entre psicose e meta-signo. Não se reduzindo ao sentido, o meta-signo – ou a psicose – faz alucinar o verbo. Apenas uma diferença as adiam – íamos escrever as diferem! – em termos clínicos o psicótico não habita a linguagem, mas é possuído por ela; no meta-signo o sujeito está na ex-sistência; é o próprio texto que delira. A realidade da loucura autoral, nesse nível ao menos, não nos interessa. Para a Teoria da Literatura não importa a discussão da pergunta lacaniana se “Joyce era louco” ou não (aliás, parece-nos que nem mesmo para Lacan essa pergunta, sempre demandada por angustiosos leitores, tem serventia). Interessamos saber, no entanto, como uma linguagem se foraclui e entra em um campo discursivo psicótico. A linguagem é que delira, não o sujeito. A suplência biográfica de Joyce, por mais dura que possa ser enquanto humano, não nos interessa como sintoma. O texto é sintoma de si mesmo; esse é o ponto em que a letra é lixo dela mesma.

A quem quer que leia *FW*, mesmo na tentativa de dar a ele um sentido, a percepção estética é sempre uma mesma: não há ponto de basta. Inclusive pode-se reconhecer um sintoma da maior parte dos críticos em, ao invés de verticalizarem a leitura nas abstrações e inferências, sempre tentam, com certo “êxito” (frustrante-simbólico), parafrasear a obra, dando-nos um “o que é...”, um “era uma vez...”. Como discurso de uma forclusão, conforme a proposição de Solal Rabinovich (2001), o meta-signo expulsa de seus limites a representação e a busca linear do sentido; as leis da linguagem são aquelas de um abismo discursivo (*Ab-Grund-Sprache*) da angústia significante.

O recalco retorna posteriormente no simbólico; seu conteúdo não se modifica; só o tempo do retorno difere. O desmentido retorna no imaginário no momento em que, vindo do real, causa um furo no simbólico, sob uma forma imaginária; aqui é o lugar do retorno que difere. A forclusão de um significante retorna no real; aqui o tempo e o lugar do retorno diferem, simultaneamente. Porque o real é um outro lugar e um outro tempo, porque a alteridade desse lugar e desse tempo não é nem pensável nem representável, o reaparecimento do foracluído não pode reparar o furo feito originalmente pela forclusão. O significante reaparecido, porque atravessou o real, tornou-se real. (RABINOVICH, 2001, p. 66).

Tratamos da diferença de tempos e do retorno. Parodiando Stephen Dedalus, o melhor artífice (*il miglior fabro*, de Dante para Arnaut ou de Eliot para Pound), essa é a resposta à

loucura de Joyce. Em termos clínicos sua suplência revela a inscrição no simbólico, do *sinthoma*; em sentido artístico-textual, o texto permanece marcadamente psicótico, ou melhor, foracluído de toda identidade com a significação. O texto, com mero *trace*, faz de seu significante uma letra que conduz o interpretante a sua inscrição pessoal no simbólico. Não se trata, portanto, de um retorno do recalcado, mas de um retorno no real – no mesmo lugar do real – que assume o irrepresentável como excêntrico e extrínseco à linguagem simbólica (estrutural). A assunção do foracluído como irreparável do furo é justamente aquilo que, na psicose, mantém o sujeito na travessia do real, no tornar-se real. Não tratamos de retorno de trauma, mas daquele que é um furo. O significante torna-se o real por ser, ele mesmo, aquilo que retorna, alucinando. Assim, Joyce, jubilmente, goza – em toda direção – por servir, textualmente, de objeto de gozo do Outro não simbolizado.

iii. ~~Bo de 4~~ do SantHo-mem: Escript-Polyedron

Para sair de certo discurso acadêmico, talvez Lacan tenha proferido do *Le Séminaire, livre XXIII: Le Sinthome*, firmando-se na figura sintomática – ou melhor, sã-tomás – de James Joyce. No início de sua primeira aula, “De l’usage logique du sinthome ou Freud avec Joyce”, o psicanalista afirma que a heresia joyceana se estende sobretudo aos universitários – *cette engeance* (2005b, p. 16), como diz de forma “carinhosa” – que não buscam compreendê-lo. Assim, o medo dessa classe universitária está no mesmo nível do medo daqueles que não querem discutir o real³⁷⁷, por não se defrontar com o nível do insuportável da não-linguagem. Sair do academicismo, em certo sentido lacaniano, é discutir Joyce e descobrir em Joyce o gozo que não se encontra em nenhum outro Sumo.

Vindo do real, o sinthoma impede que tudo caminhe. Mantendo-se no aspecto inanalísável, a linguagem é aqui manipulada como pura potência de gozo e não é capaz de estabelecer aquilo que Lacan afirma como linguagem que “mange le réel” (2005b, p. 31). Fazer furo no real constitui uma linguagem de cunho sintomático que se inscreve no campo do simbólico como suposição subjetiva de um dado sujeito a ser. Estamos, no entanto, interessados justamente no que diz respeito ao seminário lacaniano e à leitura de *FW* enquanto meta-signo em sua proposta daquilo que venha a se denominar escritura e o problema da letra posto no nível de um real. Está-se já bem longe de uma fala fonética – de uma escuta analítica? – em que os pressupostos sígnicos soam como estratos do significado lingüístico de uma dada comunicabilidade. Com isso, estamos em um nível de escritura que “suporta o real”, um enodar que se faz de letras.

³⁷⁷ Por diversas vezes Lacan repete que teme que no próximo ano não tenha mais o auditório para seus seminários, mas que ficaria muito feliz com uma salinha de 70 m², para oito pessoas, com as quais poderia discutir realmente sua topologia psicanalítica.

Em princípio, Lacan parte da figura topológica do nó borromeano no qual escreve os campos do real, simbólico e imaginário. M. Darmon define esse espaço como: “cada círculo passa por cima de um segundo círculo e por abaixo de um terceiro, mas esse terceiro tem a particularidade de passar, ele próprio, por baixo do segundo, o que constitui o encaixe próprio ao nó borromeano” (1994, p.228). A equivalência entre os três elos é repensada durante todo o *Seminário 23* justamente pelo fato de encontrar-se essa quarta consistência *sinthomática*. A necessidade em se delimitar qual dos elos representa o real – uma vez que o mesmo necessita de um buraco para ex-sistir (marcadamente o objeto \square) – e como o campo do real se reflete como simbólico, o quarto elo, de nominação simbólica, se enoda em um esquema de 3 + 1 que marca diferença entre as consistências e, assim, inscreve no simbólico o real.

Nesse horizonte de leitura, precisamos deixar claro que Lacan está lendo todo o Joyce. Nessa leitura, considerar os efeitos epifânicos, tomísticos e paródicos do autor do início da carreira literária (de seu *savoir faire*, diríamos com o psicanalista) até a publicação de *Ulysses* é algo muito diferente de tocar a matéria de um texto como *FW*. A consistência desse monstro meta-sígnico não pertence a um nível meramente sinthomático que corrige o lapso do inassimilável como articulador entre inconsciente e gozo, e muito menos possibilita “ler” em Joyce uma suplência para seu estado psicótico. Nesse caso devemos discordar de Lacan quanto à atribuição à obra ex-cluída de Joyce, pois a mesma está presa a própria idéia de consistência como “desprovida de sentido” (2005b, p. 65). *FW*, como o texto, toca o real que:

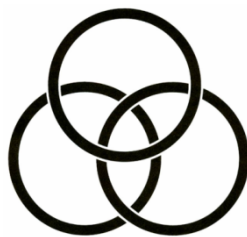
Bien sûr qu’il faut que nous la fassions distincte du symbolique et de l’imaginaire. Le seul ennui (...) c’est que, dans cette affaire, le réel fasse sens, alors que si vous creusez ce que je veux dire par cette notion du réel, il apparaît que le réel se fonde pour autant qu’il n’a pas de sens, qu’il exclut le sens, ou, plus exactement, qu’il se dépose d’en être exclu. (LACAN, 2005b, p. 65)³⁷⁸

Esse real excludente do sentido manipula-se, a partir da inscrição do Bo de 4, como um aborrecimento de fazê-lo ganhar sentido. Ora, se há uma exclusão do sentido pelo real, fazer dele um sentido para tornar Joyce uma pessoa “saudável” – quer-se dizer: com um texto analisável – nos parece uma tentativa de corrigir algo que não precisaria ter preocupação. A vivência do texto joyceano a partir do lapso, que se escreve como letra na ex-sistência dos nós, ainda parece melhor para descrever uma possível não linguagem (representativa) que se sustém no gozo infinito de sua sensação da forma (hipoícone), pelo toque naquilo que não se suporta como objeto perdido e irrepresentável. Tomando *FW* como base da “loucura” joyceana, a consistência do texto se faz

³⁷⁸“Claro que precisamos torná-la distinta do simbólico e do imaginário. O único aborrecimento (...) é que, nesse contexto, o real faça sentido, ainda que, se explorarem o que quero dizer com essa noção de real, pareça que o real se funda por não ter sentido, por excluir o sentido ou, mais exatamente, por se decantar ao ser excluído dele.” (tradução de Sergio Laia, 2007, pp. 62-63)

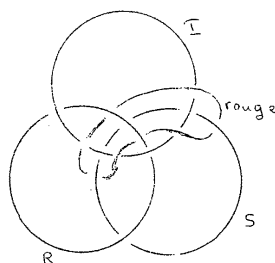
como elemento textual, como – parodiando Lacan – texto-consistência. Da escritura desses rastros, preferimos seguir os rastros do real, naquilo que se constitui como nó.³⁷⁹

Vejamos o buraco:



Nó Borromeano
Figura 15

Ou ainda, em uma correção lacaniana, para o *sinthome*.³⁸⁰



O Sinthome Borromeano
Figura 16

Dessa coisa que se faz com rodela, ligadas entre si, a escritura joyceana se dá como função de letra. Na impossibilidade de ler o enigma da escritura, senão pela reproposição da mesma como prática, está a escritura do real como matematização.

L'écriture, ça m'intéresse, puisque je pense que c'est par des petits bouts d'écriture que, historiquement, on est rentré dans le réel, à savoir qu'on a cessé d'imaginer. L'écriture des petites lettres mathématiques est ce qui supporte le réel. *Mais, bon Dieu, comment cela se fait-il?* me suis-je demandé. J'ai alors franchi quelque chose qui me semble, disons, vraisemblable, en me disant que l'écriture, ça peut toujours avoir quelque chose à faire avec la façon dont nous écrivons le nœud. (LACAN, 2005b, p. 68)³⁸¹

A busca do analista, a partir do enigma exposto do analisando, está no obter sentido do sintoma (cf. Lacan, 2005b, p. 73); a busca da escritura, a partir da leitura-limite de *FW*, é adentrar ainda mais naquele objeto perdido do sentido, colocar-se não entre o simbólico e o imaginário,

³⁷⁹ Cf. propõem Marco A. C. Jorge e Nadiá P. Ferreira, em uma reflexão sobre a escritura do nó: “Do entrelaçamento entre real, simbólico e imaginário, feito pelo nó borromeano, advém o sintoma, definido no *R.S.I.* como efeito do simbólico no real. É o real, sob a forma de buraco, nomeado metaforicamente em seminários anteriores ao *R.S.I.* como nada que antecede o aparecimento de toda a vida, que é recalcado (recalque original) para que haja a inscrição de um significante, dando origem ao sintoma do homem – S (□) – como ser falante. E o que foi recalcado para que o sintoma possa ter sido constituído retorna nele sob a forma de uma falta que não cessa de não se escrever.” (2005, p. 31)

³⁸⁰ O desenho do nó borromeano de 4 apresentado aqui foi retirado da cópia estenotípica apresentada pelo site da École Lacanienne dos seminários de Lacan em formato PDF. O desenho é equivalente, no entanto, à página 94 da edição estabelecida por Jacques-Alain Miller, publicada pela editora Seuil, em 2005a.

³⁸¹ “A escrita me interessa, posto que penso que é por meio desses pedacinhos da escrita que, historicamente, entramos no real, a saber, que paramos de imaginar. A escrita de letrinhas matemáticas é o que suporta o real. *Mas, Deus meu, como isso se deu?* – eu me perguntei. Então, cheguei a alguma coisa que me parece, digamos, verossímil, dizendo-me que a escrita pode ter sempre alguma coisa a ver com a maneira como escrevemos o nó.” (tradução de Sergio Laia, 2007, p. 66)

mas permitir que, estabelecidos os vínculos do *chainœud*, as coisas permaneçam fora da fonação. Quando propusemos ler assintoticamente as relações entre assemia e disseminação como constituintes do texto meta-sígnico, a idéia preponderante era a de ler a escritura como uma matemática da letra (apenas transmissível). A assíntota que relaciona a escritura de Joyce à leitura de *FW* propõe que seja impossível inscrever uma representação às *différences* que se manifestam nessas “letrinhas” propostas por Lacan³⁸². Nesse sentido, não cremos que a expressão *after soon* do comentário do próprio Lacan à intervenção de Aubert seja pertinente à leitura de *FW*, uma vez que não é deixado um prospecto artificioso – sintomático! – para uma resposta breve. Logo, aos enigmas representativos de Joyce, ao contrário, temos uma escritura que se instala no real e não permite ser vivenciada senão pelo nó.

Pela linguagem a linguagem se decompõe. Não há um gozo de Joyce ao escrever *FW*, há um gozo de *FW*. Não se analisa a cifra do gozo, escreve-se, à pena. Assim, a pergunta *Joyce était-il fou?* apenas se justifica em uma simbolização analítica, pois o texto “gozoso” que rompe a cultura do interpretante deve manter-se como *escrificação* na cadeia que toca o real e não apenas como uma outra amarração (*point de capiton*) para o Nome-do-Pai que foi foracluído. O texto permanece no nível da ausência da inscrição fálica, ou seja, é uma desconstrução daquele discurso que se propõe como pertencente à castração. A constituição do real como elemento norteador das experiências do nó faz com que reconheçamos essa consistência como um retorno ao mesmo ponto, dentro do próprio nó – entendido como uma escritura da letra.

Buscar-se na decomposição da linguagem, por ela mesma, é desdizer a literatura fundamentada antes de Joyce – e mesmo aquela realizada por ele até *Pomes Penyeach*, “l’énorme littérature qu’il a provoquée” (Lacan, 2005b, p. 77) – como aquela que pertence a um ideal ainda da metáfora des-metonomizada. A postura metafigurativa de Paul de Man (1996), por exemplo, visa responder aos anseios de uma possibilidade de compreensão – que alia retórica à leitura semiótica – do processo metonímico existente na metáfora. A esse procedimento decompositivo Lacan deu o nome de cadeia significante, que guarda muitas semelhanças com essa postura de *escrificação* matemática do real. Metonimicamente as palavras não se apresentam como tendo sentido, uma vez que tratamos de deslocamentos no campo sintagmático. Quando essa prática se alia à condensação, significado por excelência, as relações de sentido são alteradas por relações de analogia que se substancializam em uma escritura que pode (ou não) deixar de simbolizar. O caso do meta-signo seria justamente aquele em que a pergunta sobre a loucura de Joyce não é

³⁸² Veja-se que nesse ponto as diferenças entre Lacan e Derrida não são muito consistentes e parecem, de certa forma, superadas. Tomando-os como dois discursos diferenciados, um da filosofia e o outro da psicanálise, a divergência de pressupostos teóricos é fundamental, mas aquilo que ambos propõem acerca da escritura e dos problemas suscitados pela letra (ou pelo *grama*) não pode ser deixado de lado por mera disputa de campo intelectual.

pertinente, ou seja, em que a assemia assume o controle do enigma indecifrável e não-idêntico. A essa escritura escrevemos:

$$\omega \approx \pm 2\mu^2$$

Quando assim se propõe os elementos da estrutura meta-sígnica o que se busca, de certa forma, é compreender o aspecto poliédrico e protéico do texto joyceano como uma disseminação de metonímias que apagam as possibilidades de interpelação do interpretante acerca de intencionalidade, sentido e razão. A equação assintótica que liga a assemia (ω) à disseminação (μ) estabelece-se por haver dois tempos da produtividade desses lugares indefinidos (*khôra*), uma primeira escritura paradigmático-condensada e uma segunda sintagmático-deslocada. Na relação produzida entre os elementos, sua pragmática – a de que um hipoícone de função metafórica ocuparia uma terceiridade – estaria no uso desgastado do signo que não permite compreendê-lo como novidade comunicativa, mas apenas como informação estética re-escrita. Essa assíntota, portanto, é do nível do gozo – “aquilo que não serve para nada” (Lacan, 1985, p. 11) – ou ainda de um gozo do real, dado por ele.

Não se está aqui tentando uma espécie de apologia da loucura de Joyce – como diz Lacan: “ce n’est pas un privilège que d’être fou” (2005b, p. 87) – ou mesmo uma apologia do real. Apenas queremos ver aonde pára essa estrutura metonimicamente analógica que se dissemina. Pensar em que parte o nome próprio torna-se apenas uma reverberação da assinatura comum das coisas de linguagem. Lacan assina em Joyce o codinome Dedalus como artificioso que se amarrou contra a *Verwerfung* – “une compensation de cette démission paternelle” (2005b, p. 89) – por meio de um chamado. Lacan pede com seu nome transformado em coisa comum aplausos (*claque*) e alívio-gozoso (*han*) ao final da lição de 10 de fevereiro de 1976. Em uma inversão borgiana, Joyce lê Lacan em uma frase de seu *Wake*:

Fuddling fun for Fullacan's sake! (JOYCE, *FW*, 531.26)³⁸³

Aqui não há apenas uma suplência da necessidade fálica! O que se tem é a tensão – que não permite a resolução da ambigüidade – apresentada a partir do verso da música tradicional irlandesa que serve de base para o título do texto joyceano: *Lot's of fun at Finnegan's Wake!*, que se traduz fonêmica e metricamente em *Fuddling fun for Fullacan's sake!*. Lacan é transformado em significante alegórico que deve ser lido compondo-se como um Full-Lacan (Lacan-Total), como um Fool-Lacan (Louco-Lacan) ou ainda como um Finn-Lacan (mistura do pedreiro anti-herói irlandês que bebe, morre e durante o velório, por causa de uma gota de whisky, acaba se

³⁸³ “Farta função no funeral de Finn” (tradução de Donaldo Schüler, 2003b)

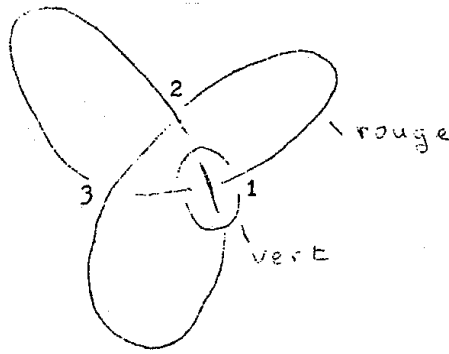
levantando, e o psicanalista). Sem dúvida esse *furacão* tensional agradaria Lacan como assinatura própria. Além dos aplausos (de claquete), seu bem é louvado como integralidade, loucura (ou besteira) e aspecto mítico. A inscrição do nome de Lacan inverte a pergunta acerca de Joyce: *Lacan était-il fou?* Se o era, muita diversão foi colocada no investimento de Joyce. A similaridade entre o neologismo *Fuddling* e a neonominação *Fullacan* produz uma condensação alegórica do nível diferencial que de forma alguma permite ao interpretante compreender o louco motivo/ bem de Fullacan sem o embriagante divertimento. Os jogos anagramáticos – nesse caso muito mais uma função paragramática, como a define Kristeva – propostos entre esses lexemas são de um nível, se quisermos nos aproximar de Haroldo de Campos (1976b), de dissociação (*diábolos*) alegórica. Ou, a partir de uma leitura de Paul de Man, a necessária disjunção das diferenças que compõem a alegoria como figura paradoxal que insiste em uma não-fusão. Co-existir no paradoxo abre espaço para o convívio na aporia. E nesse sentido, a alegoria disjuntiva da frase joyceana se constrói por seu aspecto reiterativo desse / f / que articula o *fun*³⁸⁴ textual da proposta de Joyce. Em uma tradução que busca reunir Joyce a Lacan, pelo canto inebriantemente louco: “IntoxiCante Joycoisidade para o bem de InteiLoucan”. Sem dúvida uma assinatura!

A dissolução de uma linguagem. Esse é o drama sintomático que Lacan vê em Joyce. Ao decompor-se, a linguagem joyceana aproxima-se invariavelmente da “telepatia” da filha Lucia, mas, para Lacan, não há alcance para o naufrágio da filha, enquanto o pai ainda atribui signos de seu próprio sintoma. Ler significamente a obra de Joyce é, sem dúvida, válido para quem a lê como uma ‘obra’, pertencente a um desdobramento histórico-contextual. Mas ler o texto de Joyce como signo, uma vez que o mesmo dissolve as representações em representações-representativas, é simbolizar um furo não apreensível. A decomposição fonatória de *FW* faz com que possamos ler a alegoria da letra como disjuntiva, ou seja, não apenas os sentidos são diferenças paradoxais, mas o próprio significante impõe, aporeticamente, uma significância que não permite se escrever senão por uma demanda interpretante, por uma réplica sempre segunda, em linguagem poética.

Ler meta-significamente o *FW* é compreender o texto de Joyce como um completo equívoco, um lapso que permanece rateando, sem correção do erro. Aliás, essa correção Lacan realiza no traçado do nó com apenas uma rodinha.³⁸⁵

³⁸⁴ Veja-se, por exemplo, que essa foi a única palavra mantida inalterada do verso palimpsestual da canção irlandesa.

³⁸⁵ Cf. nota 31 acima, alterando-se apenas da *Op. cit.* a página para 97.



« O erro corrigido lá onde ele se produz »
Figura 17

Que Joyce seja um *sinthoma* psicótico que conseguiu certa suplência é possível ler nesse espaço topológico. O que não se pode ler é o próprio espaço que apenas se transmite na tensão criada pelo desenho que não se lê – como propõe Lacan: “Le réel, il est bien entendu que ce ne peut pas être un seul de ces ronds de ficelle. C’est la façon de les présenter dans leur nœud de chaîne qui à elle tout entière fait le réel du nœud” (2005b, p. 107). Isso é o próprio *FW* como um texto-limite que desafia desconstruir a simbolização da linguagem. Joyce está no nível da não-relação sexual. A impossibilidade de revelar o enigma da diferença sexual atinge a escritura de *FW* na medida em que esse se projeta em um gozo para além do falo. A assíntota, aqui, estabelece a diferença de um Joyce sintomático (que supre a forclusão do Nome-do-Pai) e de um Joyce sujeito do gozo (que não se encontra barrado).³⁸⁶ Poderíamos ler *FW* como um texto de mocinhas(!), que goza (n’ \square mulher). Qual a completude buscada por Joyce? Ainda vale aqui a *integritas* de São Tomás de Aquino? Ele delira afinal?

Lacan faz uma pergunta capciosa após afirmar que ela permanece ‘estrangeira’ a Joyce: “Au reste, une femme a-t-elle jamais un sens pour l’homme?” (2005b, p. 117). A resposta de Joyce seria: Anna Livia Plurabelle (e suas variações). Quaisquer sintaxes engendradas pela mulher, e aqui discordamos de Lacan, estão em um nível do não-sentido; não apenas o portador do significante (como define o homem) pode ser engendrado em uma relação sintagmática. A expressão intraduzível utilizada por Lacan é interessante ser retomada: *deux* ou *d’eux*. Deles se engendra uma linguagem que suporta o real?

A busca por A mulher é a busca pelo Outro do Outro inexistente. A relação estabelecida por Joyce com sua personagem não é apenas a de um homem que desconhece a mulher como sentido, mas aquela, sobretudo, de quem a quer, por ser do nível do não-senso, como integrante a

³⁸⁶ Marco A. Coutinho Jorge e Nadiá P. Ferreira explicitam essa relação em termos: “A partir daí, o ser humano só terá acesso ao gozo limitado pelo significante e pela fantasia inconsciente. Lacan irá falar de duas categorias diversas de sujeito: sujeito do gozo e sujeito do significante, o primeiro designando o sujeito da psicose, não barrado pelo significante Nome-do-Pai e o segundo oriundo da limitação instaurada por este. Na falta da castração simbólica e da instauração da fantasia, que é a aspiração (neurótica ou perversa) para resgatar a completude perdida, o psicótico delira.” (2005, p. 57)

seu universo. Lacan insiste que *FW* participa do *sinthome* (2005b, p. 125), mas sua insistência em impedir-se de analisar Joyce parte da noção de superação do Nome-do-Pai como significante primário naquilo em que é possível atribuir sentido à leitura desse texto. Se o texto derrapa – “Joyce glisse, glisse, glisse” (2005b, p. 125) – como diz Lacan, o que está nessa derrapagem sem dúvida não é o sentido, mas uma cadeia sintagmática disseminativa na qual a estrutura onírica mantém-se como privilegiada a ponto de ser apenas umbigo. Dessa forma, a forclusão de *FW* – e não de James Joyce, que esteja bem claro esse aspecto(!) – pode permanecer como um céu aberto à visão de quem lê. Tomando o argumento de Lacan:

(...) écrire *Finnegans Wake*, soit un rêve qui, comme tout rêve, est un cauchemar, meme s’il est un cauchemar tempéré. À ceci près, dit-il, et c’est comme ça qu’est fait ce *Finnegans Wake*, c’est que le rêveur n’y est aucun personnage particulier, il est le rêve même. (LACAN, 2005b, p. 125)³⁸⁷

A noção de sonho não pode ser, aqui, confundida com a noção sintomática, tendo em vista que o texto é o próprio sonho impresso e interpretado. O sonho é o próprio conteúdo que se manifesta na letra joyceana de *FW*. Ora, isso nos parece estar no nível do pesadelo do real e não naquilo que se manifesta como simbólico no real. Vemos Lacan tartamudear no segundo período: *ceci, c(’est), ça, ce*. Essa marca daquilo que não surte efeito de significado deve povoar os sonhos interpretativos do analista (que resiste achar sua teoria correta antes de Joyce). Nesse sentido, *FW* ‘intoxicanta’ a lógica lacaniana tratando-a como uma ‘loucosofia’.

Anthony Burgess, no essencial *Joysprick* (1974), propõe uma leitura onírico-chistosa da linguagem de James Joyce que pode corroborar essa leitura do sonho como O personagem do texto-limite. A “picada jocosa” de Burgess, em suas margens escriturais, cria um neologismo que, por si mesmo, já explicaria a figuração de *FW* como pertencente a um universo do rébus que obscurece o texto: *oneiroparonomastics*. O regozijo (aliás, a palavra, em inglês, é alterada por Burgess em outra obra para *rejoyce*) do texto reside basicamente no emprego dos *puns* – à maneira carrolliana – que exploram os homógrafos e as homonímias como pertencentes à esfera dos sonhos. Assim, os efeitos textuais seriam os de “an ambiguous or multiguous view of the material provided by waking experience” (Burgess, 1974, p. 136). Essa ambigüidade se expressa como um fato duplo de significante literário, da mesma forma que, ainda segundo Burgess, a palavra *Jabberwocky* produzida em *Through the Looking Glass*:

When, as in *Through the Looking Glass*, a dream-word seems to have no primary or radical meaning, but is apparently compounded of two or more meanings that subsist on the same level importance, then we are, literally, in the sphere of *Jabberwocky*. (BURGESS, 1974, p. 136)³⁸⁸

³⁸⁷ (...) escrever *Finnegans Wake*, ou seja, um sonho que, como todo sonho, é um pesadelo, ainda que seja um pesadelo moderado. Com a diferença, diz ele, e é assim que é feito esse *Finnegans Wake*, de que o sonhador não é nenhum personagem particular desse livro, mas o próprio sonho.” (tradução de Sergio Laia, 2007, p. 121)

³⁸⁸ “Quando, como em *Através do Espelho*, um mundo-onírico não parece ter nenhum significado primário ou original, mas é aparentemente composto por dois ou mais significados que subsistem no mesmo nível de importância, então nós estamos, literalmente, na esfera de *Jaguadarte*.” (tradução minha, utilizando a tradução do nome ‘*Jaguadarte*’ de Augusto de Campos)

Em princípio a linguagem onírica desloca-se e condensa-se para dentro desse pesadelo monstruoso que é Jabberwocky. A reimaginação sonora e criativa de Augusto de Campos como “Jaguadarte” figura da edição de *Panorama de Finnegans Wake* (dele e de Haroldo de Campos), o que demonstra já a relação intransponível entre essa obra e o texto joyceano. Mas ainda, se quisermos analiticamente compreender essa palavra *portmanteau*, precisamos separar seus elementos: *jabber* (tagarelice) + *woke* (p.p. de *wake*, ou seja, velar, despertar) + *work* (obra). Temos aqui o próprio discurso meta-sígnico de *FW*: “Tagaveladobra”. Uma lalação propiciadora do não-senso que se constrói como obra (de arte) obscura, mortuária (no sentido que Blanchot atribui) e ainda desperta (ao real). Assim, ler literalmente o sonho-paronomástico de Joyce é compreender compostos (morfofossintáticos) que se aproximam do não-senso obscuro da aporia.

A quebra da referencialidade justifica-se na medida em que Joyce “put the language to sleep” (Burgess, 1974, p. 138), ou seja, gera uma discussão a propósito da diversão (*fun*) de um trocadilho (*pun*) que é reproposta por meio de sua fluidez sincrônico-simultânea das frases. O “progressive punning” (Burgess, 1974, p. 141) de Joyce almeja o *ricorso* das atividades oníricas que retornam no real, o que pode ser lido diretamente nas palavras de cem letras que são o próprio trovão e o risco do trovão na impressão. A essa reduplicação da diferença, podemos pensar na alternativa de *abnihilation of the etym* (*FW*, 353.22), uma abniilização do étimo está na medida em que o texto deixa de escrever-se para cair no ab-ismo de nada ou ainda na negação desse nada (*Ab-*, é partícula negativa, que poderia ser traduzida literalmente por desniilização). Todo *pun* joyceano não almeja inscrever seu autor em uma comunidade, ao contrário, coloca-o em um estado de perda permanente frente àqueles que não vivenciam todo o tempo seu *dream-wit*, como propõe Burgess (1974, p. 147).³⁸⁹

As quebras da linguagem – dormitante – que advêm desse sonho-chiste são fora da esfera do sentido e, por isso, se escrevem no *châinœud*. A obscuridade de uma paronomásia onírica coloca o texto em um buraco que é o pedaço de real impossível na representação. Estamos diante da Coisa como aquilo que não se define por sua materialidade, mas por sua essencialidade como não-representável. Lacan reivindica a invenção do real (do nível de letra) como contraponto a idéia de inconsciente (do nível falado) e, com isso, coloca-se como *sinthoma* – “ce n’est pas la psychanalyse qui est un sinthome, c’est le psychanalyste” (2005b, p. 135). O que está por trás dessa identificação de Lacan com Joyce, no nível do *sinthoma*? Aquilo que se guarda como fora do sentido – sua invenção do real – nos parece uma primeira resposta, ela mesma sintomática,

³⁸⁹ Ou ainda em uma referência mais explicativa: “All this is pure dream-substance if not the dream-language Joyce has spent hundreds of pages teaching us. We can best interpret that disturbing near-clarity as an appropriate medium for the dreams of the morning, when daylight is contending with the kingdom of the dark.” (BURGESS, 1974, p. 150)

para compreender a “função” da prática psicanalítica na leitura. Estando no real, no sem lei, Joyce-Lacan se assemelham como *joycity* e *Fullacan*, ou seja, o jubilo gozante (para além do falo) aproxima-se da loucura definida por Lacan como estrutura.

A essa escritura do nó como cadeia pressupõe-se um esvaziamento que permite identificarmos a assemia e a disseminação com rastros que estão em um além do enunciado. Naquilo que o sujeito não pode dizer ou não pode enunciar pode haver já uma enunciação, essa é uma base para o real como composto a partir da letra, em que sua apresentação se faz para além de uma suplência simbólica ou mesmo em uma dinâmica representacional. Toda noção de cadeia pressupõe, assim, uma leitura sintática, ou, em outras palavras, a cadeia conjectura a visão icônica do texto. Em um fragmento de *FW*:

– Language this allsfare for the loathe of Marses ambiviolent about it. Will you swear all the same you saw their shadows a hundred foot later, struggling diabolically over this, that and the other, their virtues pro and his principality con, near the Ruins, Drogheda Street, and kicking up the devil's own dust for the Milesian wind? (JOYCE, *FW*, 518.2-7)³⁹⁰

Para compreender a linguagem joyceana necessariamente precisa-se interpretar o estatuto de sua sintaxe icônica que não representa elementos, mas se estabelece a partir de dois mecanismos fundamentais: primeiramente a hipertaxe, que se constitui como unidade funcional por si só, e em um segundo momento, a parataxe, que justapõe elementos na ordem de uma coordenação de segmentos frasais.

A hipertaxe é o movimento fundamental dessa escritura, uma vez que reduz as possibilidades icônicas ao monema atomizado que constitui a palavra-valise. Em outras palavras, Joyce faz uma sintaxe com menos de duas palavras, bastando para ele a junção de duas letras para que configure todo um jogo relacional entre os significantes. Assim, em uma palavra hipertática: *ambiviolent*. Pode-se decompor o lexema em, no mínimo, seis monemas: *ambi-* (do latim, ‘em torno’, ‘dos dois lados’); *-viol-* (do francês, ‘violação’, ‘estupro’); *lent* (do inglês, “*Lent*”, ‘quaresma’ ou “*lend*” – no particípio passado – ‘emprestado’; ou ainda da língua francesa, ‘lento’); *ambivalent* (‘ambivalente’); *violent* (‘violento’) e *violet* (‘violeta’). Como unidade, a palavra se constrói sintaticamente na medida em que obriga o interpretante a desenvolver uma sentença que está ausente, mas é metonimicamente necessária. Uma tradução literal poderia ater-se apenas a idéia de ‘ambiviolenta’, mas essa leitura constitui-se como ideal condensado e metafórico. A obrigatoriedade disseminativa exige algo como: “Dos dois lados a violação empresta lentamente sua violenta violeta à ambivalente Quaresma”. Veja-se que mesmo ao

³⁹⁰ “A linguagem mulitar por esses hidros de março é ambígua acerca disso. Queres jurar mesmas tim que viste sua sombra a cem pés depois, lutando dia bolicamente sobre isso, aquilo mais aquiloutro, com virtudes *pro* e principados *contra*, perto das Ruínas de Droghada Rua, chutando pro ar o pó do próprio tihoso pro vento milésio?” (tradução de Donaldo Schüler, 2003b)

desenvolver a forma condensada da hipertaxe, a representação não se completa totalmente. Tem-se a imagem, mas falta a referência.

Em seu segundo aspecto sintático, temos que ler o texto como fruto justaposto de relações. Assim, a frase de *FW*, em geral, é destituída de conjunções integrantes (ou, mesmo quando aparecem, exercem outras funções que não aquelas relativas à norma gramatical). A frase é paratática, pois coloca lado a lado as sentenças, sem subordiná-las, dividindo-as em períodos ou mesmo entre vírgulas que não são marcadas pela relação de dependência. Tem-se com isso momentos estanques, ideogramáticos, que, em uma escala maior, macro-estrutural, refletem os movimentos internos das palavras hipertáticas. Assim, esquematicamente, teríamos a disposição frasal:

- (1) Language this allfare for the loathe of Marses ambiviolent about it.
Linguagem esta totargenguerrido para ódio de ambiviolento Marçes acerca disso.
- (2) Will you swear all the same you saw their shadows a hundred foot later
Jurarás o mesham que viste shauas shaunbras cem-varredour-após
- (3) struggling diabolically over this
estrajando diá-bólidamente ouver isso
- (4) that and the other
esse e thoutro
- (5) their virtues pro and his principality con
suas virtudes por e seu principado idiota
- (6) near the Ruins, Drogheda Street,
perto dos Ruim-as, Rua Droghados,
- (7) kicking up the devil's own dust for the Milesian wind?
chutrei dialterabo-se para o Milési(m)o vento?

Uma imagem a cada frase, postas lado a lado. Assim, o texto se faz como escritura de si mesmo, pela disjunção, estriando as relações hipertáticas àquelas que se constroem na exploração da justaposição. As ruínas textuais tornam-se a própria imagem de Thot, como membro alegórico, de um discurso *inteiLoucado* por ser sombra de envio (de letra/carta) à margem da escritura que se executa em uma troca parasitária do discurso, como propõe Derrida: “il répète et mobilise et babelise la totalité asymptotique de l'équivoque.” (1987a, p. 28). A bavelização faz com que as significações, dispostas sintaticamente e não apenas por meio de uma semântica externa, se dissimulem e sofram fissões, pela própria dinâmica da escritura que mantém a diferença ativa. Shem põe sombras em Shaun representativo; *FW* encobre, pelo equívoco, à margem, as fissões da linguagem que necessariamente se escondem do contexto gramatológico ou ainda de uma analítica da letra.

Para demonstrar certo funcionamento do nó, Lacan propõe que façamos o nó. É preciso escrevê-lo para ver que ele não se escreve fora da letra. Em outras palavras, trata-se aqui de revelar o buraco em que o sentido está e dele afastar-se para entender outro caminho. Assim, a figuração de Shem, “the bold bad bleak boy of the storybooks” (*FW*, 219.24), é esse introvertido retrato do artista como Coisa, de linguagem. Suas formas replicadas constituem-se como oclusão – até mesmo em sua definição metonímica é formado pela oclusiva bilabial sonora / b / – de sujeito que se faz apenas como membro da escritura daquele desejo da mãe impossível à representação no dentro do discurso. Joyce se representa – talvez aqui a única representação possivelmente válida em todo o *FW* – como Shem, um vexame, mas um homem da escrita-letrada, e como ALP, o curso todo do rio que produz como discurso em runas.

A coisificação de Joyce como Shem ou Anna Livia nos faz compreender o texto não apenas como uma superação do nó borromeano de 3, mas do nó de 4, que corrigiria a falha daquele, uma vez que *FW* estabelece-se como preso a uma “descomédia de letras” – *Acomedy of letters* (*FW*, 425.24) – que acomete toda a cadeia da escritura. Em outros termos, a idéia de uma escritura que seja visual nos é relevante para deslocar o eixo compreensivo do texto meta-sígnico. Ou, como Anthony Burgess comenta:

Finnegans Wake does not disclose a great deal of its music to a reader unschooled in interpretation of the artist’s notation; the script is not phonetic, so that we are often unsure how to pronounce a word, and much of the richness and complexity is only revealed to the eye. We cannot chant a geometrical figure, an E on its back, or a hundred-letter thunder-word (paradoxically, it is only the eye that can recognize the thunder). (BURGESS, 2000, p. 268)³⁹¹

O reconhecimento de Shem e Anna Livia como impronunciáveis nos faz pensar em certa multiplicidade mórfica a propósito das relações sintagmáticas que não podem ser sonorizadas. Excetuando a pontuação, nada mais em termos sintáticos surge à voz. Quaisquer sugestões que advenham desse nível aparecem como fora da representação de um significado e com isso escrevem-se no campo da letra (fora do imaginário e do simbólico). A completa emanção da sujeira de uma letra-lixo apenas pode ser compreendida através do processo de disseminação que cria suplementos às réplicas auto-interpretativas, auto-referenciais, do meta-sígnico. Em uma frase joyciana: *Disseminating the foul emanation* (*FW*, 425.11)

O nó de Joyce se escreve como a coisa perdida no lapso do enigma. Todo refúgio de *FW* deve residir em uma identificação com o aspecto diabólico da alegoria, que se promove em um traço apenas que se matematiza em arcos e elos poliédricos. A disjunção do sentido no real faz de

³⁹¹ “*Finnegans Wake* não revela uma grande gama de sua música para um leitor não-escolarizado na interpretação da notação do artista; o manuscrito [escrita] não é fonética, de modo que nós ficamos freqüentemente incertos sobre como pronunciar uma palavra, e muito da sua riqueza e complexidade só é revelada aos olhos. Não podemos cantar uma figura geométrica, um E nas costas, ou uma palavra-trovão de cem-letras (paradoxalmente, são somente os olhos que podem reconhecer o trovão).” (tradução minha)

Joyce um sujeito de gozo que não encontra um basta. Cada letra é concebida como obscura e presa à danação do espírito. Cada letra se lê, como isso se lê, no universo de seu significante reiterado dentro da estrutura paragramática de hipoícones. Toda palavra está além da silabação das sibilas enlouquecidas, mas está aquém da exclusão que ex-siste no texto. O meta-signo, assim, pode ser definido como: *Every dimmed letter in it is a copy and not a few of the silbils and wholly word* (FW, 424.32-33)

iv. Profusão Fáustica / Afã além da semiose

A busca de Fausto pode ser lida como muito próxima àquela de Mefistófeles: sempre negar. Seu afã faz com que negue todas as belezas do mundo em prol de uma pluralidade de sensações, de experiências até o ponto de dizer a fatídica sentença de morte: *Verweite doch, du bist so schön!* Esse sinal da morte, na possibilidade daquilo que ainda não existe (como propõe Michael Jaeger), fascina o pobre-venturoso Fausto rumo a sua formatividade enquanto transformação (*Umbildung*). Assim, tudo nele é busca transformadora por um agora que forma a experiência do único como experiência da negação da vida. ‘Permanecer’ não é, para o pactário, uma afirmação, antes constitui-se como uma negação da profusão vital – há, aqui, um princípio de desordem figurativa.

A poesia goethiana – ou como melhor define o *goathey* (FW, 344.5), o “olho-d’esguethe” (como transcria Haroldo de Campos), ou ainda, em uma tradução literal, o “olho-de-bode-enfurecidamente-idiota” – propõe que toda figuração, a ser vista como transformação dos elementos, mantenha a entelúquia ativa. Assim, Fausto poderia ser compreendido como metáfora metalingüística do processo de escritura que evidencia a profusão dos elementos e figuras. Não há uma poesia teleológica, mas apenas a fragmentação alegórica dos elementos para a busca teleológica. A escritura joyciana em muito se assemelha a esse princípio.

Julia Kristeva disse em certo lugar:

Pessoalmente, considero Joyce como o anti-Mallarmé por excelência: ele escreve *contra*, sempre contra e sempre além. Como Mallarmé, ele poderia ter afirmado: “Experimentei os sintomas imensamente perturbadores produzidos pelo ato único de escrever”. Mas, contrastando com o mestre da *rue de Rome*, Joyce exhibe, explora e satura esse sintoma, e não apenas na sua dimensão formal, que consiste em entrelaçar música e letras, mas de modo a provocar transbordamentos da infinitude de significações em direção a uma nulidade do significado. (KRISTEVA, 1992, pp. 389-390, *grifos da autora*)

A idéia de metamorfose discursiva que faz com que James Joyce seja um anti-Mallarmé é o que nos leva a profusão, como vínculo suplementar, do processo disseminador. Assim, seu discurso pode se constituir como uma negação (“nulidade do significado”), mas apenas a partir desses transbordamentos que se constituem como suplementos da escritura. A saturação do significante leva a compreensão de certa ilegibilidade (e aqui não se lê e não se legaliza) formal

da escritura. Não tendo sentido em si mesma, a escritura depende de que o interpretante subjetivo participe do processo como produtor. Assim, não se vive o sintoma do “ato único de escrever”, como em Mallarmé, mas se vive o ato único de escrever, como se isso fosse o real da ausência.

Kristeva pensa que Joyce cria um processo identificatório entre sua escrita e seus leitores no sentido de constituir o objeto da escritura pela subjetividade de leitura. Mas, nessa referência, teríamos que conceber que somos capazes de conduzir a disseminação dessa linguagem a uma inscrição de nós mesmos como sujeitos dessa escritura. Uma vez que o texto meta-sígnico joyciano não se permite ler senão por meio de vestígios – eles mesmos assêmicos – supor uma identidade entre objeto e sujeito, nesses termos, é permitir que se quer, por vontade, incluir-se no excluído, ou seja, pensar que somos capazes de almejar o detestável da forclusão. Se nos identificamos com a folia escritural de Joyce caímos, ao contrário do que diz Kristeva, na não-representação que nunca é idêntica em si.

A experiência da escritura joyciana, dessa forma, não pode almejar uma catarse do leitor. Antes se procura, nessas linhas não-compreender a linguagem como tal e produzir-se um retorno nostálgico sobre as estruturas que se encontram permutadas e profusas no nível do inominável. Joyce não nomeia o mundo como um Adão; ele simplesmente põe em circulação a linguagem como impossibilidade de representar o todo do esvaziamento da própria noção de nome. Assim, anti-mallarmaico, Joyce impõe-nos uma inumerável quantidade de signos que, mallarmaicamente, se destituem de suas funcionalidades representativas por seu vazio, que é pura ficcionalização da escritura. Em uma épica da escritura, *FW* propõe que o interpretante seja parte integrante de um processo, mas que ao escrever-se sabe de sua impossibilidade representativa; por estar de fora.

Jacques Lacan define o joyciano como aquele que lê enigmas. E assim se pergunta, no aspecto do texto ilegível de Joyce, qual a relação enigmática presente em sua *dit-mension*: “Il s’agit de savoir pourquoi diable un tel énoncé a-t-il été prononcé. C’est une affaire d’énonciation. Et l’énonciation, c’est l’énigme portée à la puissance de l’écriture” (Lacan, 2005b, p. 153)³⁹². Em uma enunciação, aquilo que se faz de escritura apenas se converte em réplica ao enigma, ou seja, um enunciado de enunciação. Se quisermos re-definir o meta-signo a partir da leitura joyciano-lacaniana, poderíamos repetir isso: o meta-signo é um enunciado de enunciação, na medida em que apenas se pensa o texto pela enunciação de enunciados. Necessariamente enigmático é o texto meta-sígnico, pois promove, em seu transcorrer de rio, o interpretante enquanto aquele que lê no lapso a obscuridade – *we are circumveilled by obscuritads (FW, 244.15)* –, os circunlóquios daquilo que encerra as cartas (se lermos o “envelope” na palavra joyciana) da

³⁹² “Trata-se de saber porque diabos um tal enunciado foi pronunciado. É um negócio de enunciação. E a enunciação, é o enigma aninhado à potência da escritura” (tradução minha)

vigília de muros (talvez aqui Bernardo e Francisco, de coração oprimido, abrindo o enigma do fantasma do pai de Hamlet; ou ainda, o soldado que vela as tochas acesas de Tróia a Micenas, anunciando os bons-maus-augúrios da chegada do rei dos homens Agamêmnon, na *Oréstia*) que forma a letra obscura desses enunciados.

Sem dúvida essa carta-letra noturna nos conduz a uma nulidade, mas também nos impõe uma leitura nodosa dos artificios que se escrevem sobre a folha (*noir sur blanc*). O artifício da semiose, segundo Barthes, seria a leitura do significante, naquilo que não se espera ler, não é mesmo? Nessa profusão fáustica, como nomeamos, convém ler além de onde não se espera ler. É preciso aqui um além da semiose, uma vez que não se lê no significante, mas a literalidade. O efeito de letra faz o texto tocar-se com o real, ou ainda, lê-se Joyce como uma obscuridade “geométrica” que não permite essa leitura, digamos, fonêmica dos rastros do signo lingüístico. A necessidade de uma gramatologia faz premente para a leitura dos nós que retornam – e leiamos em nosso título esse nó em *nóstos* – invariavelmente a um ponto que é o mesmo e outro: um enunciado enunciação. Tomemos um fragmento de *FW*:

Alma Luvia, Pollabella.

P.S. Soldier Rollo's sweetheart. And she's about fettet up now
with nonsery reams. And rigs out in regal rooms with the ritzies.
Rags! Worms out. But she's still her deckhuman amber too.

Soft morning, city! Lsp! I am leafy speafing. Lpf! Foly and
folty all the nights have falled on to long my hair. Not a sound,
falling. Lispn! No wind no word. Only a leaf, just a leaf and
then leaves. The woods are fond always. As were we their babes
in. And robins in crews so. It is for me goolden wending.
Unless? Away! Rise up, man of the hooths, you have slept so
long! Or is it only so mesleems? On your pondered palm.
Reclined from cape to pede. With pipe on bowl. Terce for a
fiddler, sixt for makmerriers, none for a Cole. Rise up now and
aruse! Norvena's over. I am leafy, your goolden, so you called
me, may me life, yea your goolden, silve me solve, exsogerraider!
You did so drool. I was so sharm. But there's a great poet in you
too. Stout Stokes would take you offly. So has he as bored me
to slump. But am good and rested. Taks to you, todody, tan ye!
Yawahaw. Helpunto min, helpas vin. (JOYCE, *FW*, 619.16-34)³⁹³

Senta-se nessa suave manhã urbana. O rio assentado, por seu discurso, sobre a cidade (o fragmento está colocado logo após a carta de Alma Luvia Pollabella a HCE) em que se refletem cada linha e palavra daquilo que retorna como profusão artificiosa. Anna Livia balbucia (*lisp*), eis

³⁹³ “Alma Lúvia, Pollabela. P.S. Namorada do praça Rollo. No momento acha-se saturado dos ritmos das barca rolas. E de trapaças em regalados salões de ricações. Trapos! Farrapos. Mesmo assim segue sendo deckmento número dois. Mansa manhã, urbe minha! Lbs! Ouves vivacidades de anninha. Lábs. Quedas e quedas, todas as noites em queda nas ondas dos meus cabelos. Nenhum som, quedos. Lábios! Nem vvento nem vverbo. Só uma folha, nada mais que uma folha, então falha. Bosques buscam bênção. Querem-nos como bebês. Ró bem som in crusco é. Som pras minhas bodas de ouro. A menos quê? Longe! Levanta-te, home do cocoruto, longo se alonga teu sono! Ou são sentimentos que mussul emanam de mim? Ergue tua ponderada palma. Reclinado da capo a perde. Embala a pipa. A terceira Finn da, Mac abra é a sexta, maCoola-se a nona. Ergue-te já, ereto! Norvena finndou. Eu sou Lífia, teu tesouro, me chamavas assim, dá-me vida, sim tesouro teu, a selva me absolve, ex-carvalho! Tu te babavas. Eu era tão charmante. Mas há também um grande poeta em ti. A ceva de reserva dá-te asas pra voar. Aborreceu-me tanto até o torpor. Sinto-me, no entanto, em repouso tranqüi-lo. Graças a ti, papito, a ti! Já vou. Helpunto min, helpas vin.” (tradução de Donaldo Schüler, 2003b)

sua narrativa enquanto cerne de sons mal ditos que não podem ser lidos como sons, mas devem ser vistos em profusão de escritura. O rio Liffey começa a falar, definindo-se: *I am leafy speafing*. Sem dúvida uma oração estranha! Liffey é *leafy* (folhudo) que fala (*speak*) como Liffey. A aporia da definição desse sujeito feminino que fala monologando: só se é Livia, Liffey ao falar “liffeyannamente”. Dizer, desse modo, pelo cecear, impõe reler o texto em suas outras possibilidades e idencidibilidades: na expressão *leaf spring* (mola em lâminas) que revela o discurso cortante dessas folhas que constituem o livro joyceano; ao ler *spear* (lança) e *thing* (coisa) na verbalização de ALP como enunciação de palavras cortantes e não-representativas; ou ainda ler, analogicamente, *leafstalk* (pecíolo), esse pezinho de folha que conversa! Anna Livia se define assim pelo aspecto variável de suas folhas, naquilo que seu curso (de rio) se molda pelo silenciamento de lábios (*lipf*) carnudos (*lipfy*, um lábio liffeyano ou ainda um labioso lábio). Vê-se ainda um lábio que quer ser ouvido no balbucio de *lispn* – que podemos ler *lisp*, *lip*, *listen* – pois não se faz de som, não se compõe pelo som, mas pela letra que é vento e verbo, negados: *no wind no word*. A folha que se deixa, que se abandona é aquela que se lê no plural de Anna Livia Plurabelle: *leaf* ou *leaves*. Leiamos certo *leave’s* como a permissão de, como a possibilidade de desistir. Tudo é queda (*fall*), loucura (*folly*) e balbucio (*falter*) que Joyce imprime em apenas uma palavra: *folty*. A queda do rio é também a queda que se levanta contra (*aruse*). Toda escritura joyceana faz dessa proliferação da queda sua enunciação – pulverizante – de um discurso ‘douradouro’ (*goolden*) que diz a vida (*life*) como quem diz rio (*Liffey*).

A expressão do poeta Severo Sarduy para esse processo proliferativo é neobarroco. Para o cubano, os elementos sofrem uma “metonimização irrefreável” (1979, p. 162) em que a codificação é artificiosamente proposta pelo discurso artificial que potencializa a metáfora em uma metalinguagem:

A metáfora em Góngora já é, por si, metalingüística, isto é, eleva ao quadrado um nível já elaborado de linguagem, o das metáforas poéticas, que por sua vez supõem ser a elaboração de um primeiro nível denotativo, “normal” da linguagem. A decifração praticada por Dámaso Alonso envolve por sua vez, ao comentá-lo, o processo gongorino de artificialização. É este comentário sempre multiplicável – este mesmo texto comenta agora aquele de Alonso, outro talvez (oxalá) comentará este – o melhor exemplo desse envolvimento sucessivo de uma escritura por outra que constitui – como logo veremos – o próprio barroco. (SARDUY, 1979, p. 163).

É-nos interessante esse comentário de Sarduy na medida em que o mesmo explica o processo meta-sígnico a partir de sua apreensão da poesia gongorina. Assim, todo texto de função barroquizante exigiria uma reflexão em um além da metáfora primária do nível do dito, constituindo-se, desse modo, como uma metáfora de metáforas ou uma metonímia metaforizada que deve ser lida metáforo-metonimicamente. Isso tudo parece uma grande confusão tautológica, mas de fato não o é, apenas exige-se que o interpretante conviva com a aporia dos processos de figuração enquanto problemáticas da linguagem poética autônoma de suas referências

representativas. A busca artificial da linguagem barroca seria, portanto, o cerne da linguagem meta-sígnica e, por que não, joyceana. Nessa irrefreável metonimização a fantasia se estabelece como ausência do corte metafórico. Cabe-nos perguntar: quando o significante deixa de lado o significado por uma significância?

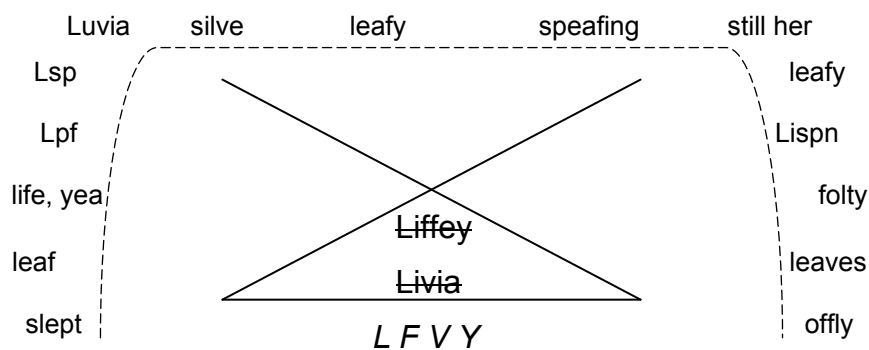
Em um primeiro aspecto, ele mesmo gongorino, poderíamos pensar a substituição dos elementos de um significante primeiro (pertencente ao mundo representativo) por sua especulação como letra (em seu processo secundário de não-inscrição). Afasta-se, pela substituição, uma outra contextura que estaria previamente comunicante. Em Joyce.³⁹⁴

Liffey —————> Livia

Nesse sentido, o nome derivado de Livia vela, por substituição paradigmática, o rio principal da capital irlandesa. Da ingenuidade desse processo apenas semântico, surgem todas as designações daquelas leituras que buscam ler em *FW* uma história (nacional, mítica) pela analogia de sua personagem com as feitura do rio. Mas como nada em Joyce é seguro, dura pouco a leitura que apenas lê na substituição paradigmática. Na realidade, a escritura joyceana faz dessa substituição barroquizante um deslocamento intenso da cadeia sintagmática. Aqui poderíamos pensar em uma *proliferação* – que Sarduy define como: “consiste em obliterar o significante de um determinado significado, mas sem substituí-lo por outro, por mais distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente” (1979, p. 164) – já que se pode inferir aquele nome rasurado pela letra de outro.

No trecho de *FW* acima, teríamos:

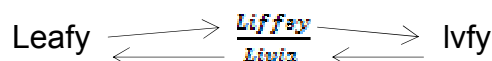
Liffey ———> Livia ———> L F V Y



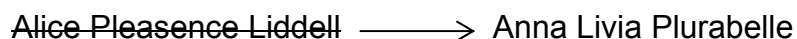
³⁹⁴ Seguimos aqui o formato da leitura de Severo Sarduy (1979) para o texto *Paradiso* de Lezama Lima, apenas aplicando-o à contextura joyceana do nome de ALP.

Essa colagem proporciona uma analogização maior entre os elementos que compõem o discurso monológico de ALP, uma vez que permite, na presença dos significantes, metonimizadas, ler seu funcionamento assêmico. Não se trata, é evidente, de uma busca pelo sentido, mas antes de uma lógica da escritura que faz deslizar todo discurso como se fosse permutado indefinidamente. O recurso utilizado entre essa proliferação é a *condensação*, tipicamente metafórica, que faz retornar os significantes sobre si mesmos. Joyce torna complexo todo o processo ao substituir, proliferar, permutar e condensar ao mesmo tempo a linguagem de sua escritura, dando-nos assim a pura assemia e o delírio da disseminação como réplica possível. Em outras palavras, os lábios folhudos de ALP são os balbucios das folhas que se deixam dormitadas em estado de vôo-desligado ou de ausência.

A condensação dos significantes estabelece-se por um elo criado na caia metonímica que permite ler na definição de Anna Livia Plurabelle o *leafy* – grama mais reiterado do fragmento – permutado, em sua estrutura de disseminação. Assim o significante vê-se retornado à fusão de suas unidades composicionais como presenças tensionadas da diferença de uma dada cena da escritura:



Se expandirmos esse processo de deslocamentos e condensações por toda estrutura de *FW* no tocante ao nome de Anna Livia Plurabelle, podemos vislumbrar toda a gramática geral do texto joyceano a partir do alfabeto que se forma da visão do poeta (*there's a great poet in you too*). Como afirmamos anteriormente, o meta-signo é um processo secundário que exige a existência de um texto anterior, já instalada a função poética da linguagem. Em seu campo de multiplicidades condensadas, *FW* joga com toda a literatura mundial, mas, sobretudo com um autor-obra fundamental: Lewis Carroll e sua *Alice*. A constituição paródica de Joyce faz com que leiamos no nome de Anna Livia Plurabelle o da menina Alice Pleasance Liddell – presentificada no próprio corpo do texto em: *He addle liddle phifie Annie ugged the little craythur* (*FW*, 4.28-29). A menina amada por Carroll torna-se assim a primeira ALP (é também a primeira vez que aparece a reiteração dessas letras na obra). Assim teríamos uma primeira substituição representativa:



Nessa substituição temos a analogia dos opostos, da pluralidade. A variável é aqui condição primeira para a profusão grafêmica que constrói a relação meta-sígnica no texto joyceano. Dentro dessa substituição podemos pensar uma re-metaforização proposta por Joyce e

sua escritura que, de certo modo, faz surgir um buraco entre o nome e sua representação. Esse buraco constitui-se como um jogo metonímico, ou seja, de presenças, que ambicionam fazer delirar o signo sobre si mesmo, ou melhor, fazer com que toda metaforização seja apenas a “visão” de uma cadeia que não pode se interromper, sob pena de ‘morte’ – o meta-signo joyceano é, nesse sentido, realmente um Fausto que não pode se demorar, não pode permanecer, imortalizando o presente. Vislumbra-se no texto a simultaneidade desses rastros da diferença. O texto deixa apenas vestígios (A P L) que se tornam cada vez mais complexos em uma segunda substituição, já condensados.

~~Alice Pleasence Liddel~~ —→ ~~Anna Livia Plurabelle~~ —→ ALP

Assim, dentro da obra teríamos uma profusão condensada do nome dessa mulher, desse discurso não-todo que se forja e reforja, em dobras sobre a lívida letra. Da estrutura condensada, os significantes se reiteram para gerar um afã interminável de possibilidades plurais que, em linhas gerais, impede a captação da “imagem” representativa de Anna Livia como personagem do mundo ficcional. Nasce a primeira personagem da linguagem poética, em si.

ESTRUTURAS CONDENSADAS	LETRA-NOME PROLIFERADA
A L P	livvy
	lived
	livers
	livvylong
	liv!
	livving
	lividus
	liveries
	livestories
	Livia
	saliva
	alive
	liviau
	livit
	everliving
	silliver
	allalivial, allalluvial!
	salivarium.
	liviana
annalive	

	annyma
	any
	livvey
	liffeyism
	flivvers
	livetree
	livland
	livlianness
	liffeyside
	bailiff's
	moyliffey
	liffopotamus
	liffeyette
	missisliffi
	liffs
A L P	liffeying
	liffle
Liffey	auliffe
	obliffious
Ann	lifflebed
	liffalidebankum
P	liffsloup
	neoliffic
	cliffscaur
	annaryllies
	Anny liffle
	lips
	linn
	llas
	a lone a last a loved a
	long the
	Lps
	Pla!
	annapal livibel prettily prattle a lude all
	allaphbed
	Punkah's bell
	Paa lickam laa lickam, alp lpa!
	Ann
	any luvial peatsmoor
	annapal livibel prettily prattle a lude all
	Appia Lippia Pluviabilla
	addle liddle phifie Annie
	annie lawrie promises
	Havvah-ban-Annah--to pianissime a slightly

	Annos longos patimur
	Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities
	Annchen
	allaph
	Δ (alp or delta)
	Allphannd
	Ann alive, the lisp
	anna loavely long pair
A L P	Annushka Lutetiavitch Pufflovah
	Alma Luvia, Pollabella
	Anna was, Livia is, Plurabelle's to be
Liffey	All Livia's
	Anneliuia!
Ann	A is for Anna like L is for liv. Aha hahah, Ante Ann you're apt to ape aunty annalive! Dawn gives rise. Lo, lo, lives love! Eve takes fall. La, la, laugh leaves alass! Aiaiaiai, Antiann, we're last to the lost, Loulou!
	Anna Lynchya Pourable
P	anny livving plusquebelle
	ancient was our living is in possible to be.
	Are we for liberty of perusiveness
	annapal livibel prettily
	Anna Lynsha's Pekoe
	Annabella, Lovabella, Pullabella
	Annshee lispes privily
	A lintil pea
	Anna Livia!
	appy, leppy and playable
	A Laughable Party
	lappish
	arrah of the laccessive poghue
	Phenicia or Little Asia
	acta legitima plebeia
	areyou lookingfor Pearlfar

Vistas as simulações simultâneas de A L P, podemos deduzir que o efeito de letra da escritura joyciana aproxima-se daquela barroquizante estrutura que se converge para a *lalingua* designativa do real. Essas letras não se inscrevem, apenas demonstram a disseminação palindrômica que visa reformular a literatura, tendo como princípio sua noção de rastro, de vestígio, de resto. Tudo que se considera lixo, uma literatura deixada à praia, sendo apenas escape. Anna Livia Plurabelle só é (em todos os tempos: *was, is, is to be*) se ouve a fofoca das lavadeiras que deixam seus restos de discurso na água. Nesse sentido, a linguagem viva é aquela que falha, para concordarmos com Lacan – “*La faute exprime la vie du langage, vie pour le langage étant tout autre chose que ce que l’on appelle simplement vie*” (2005b, p. 148) –, e falha pelo lapso que se constitui como enigma da letra.

Tem-se em mãos, a partir de Joyce, uma *sybilette* (FW, 267.20): uma sibiletra ou ainda um sibolvido (*lethe*). A letra que esquece ou faz ocultar a sibila é uma letra da verdade. No lugar da negação *a-* temos um radical *syb-*, assim a des-ocultação (*alétheia*) como verdade passa a ser uma sib-ocultação do canto virginal e delirante das Sibilas. O que se cifra nessa linguagem de

escritura é antes aquilo que faz furo no simbólico, invertendo uma máxima lacaniana de que a “linguagem faz furo no real”. A escritura é aquilo que está em uma linguagem segunda, não naquilo que pode ser simbolizado. Se dermos sentido à reiteração do nome de Anna Livia Plurabelle a teríamos representada? Forma-se uma imagem da personagem na medida em que traduzimos seus traços? A resposta deve ser um sonoro não sibilino. Não há mais sibilas cantando no oráculo de Delfos, a literatura meta-sígnica aproxima-se do real porque é rasura e leito do lixo: uma liteirasura, um lixeirastro.

Permutar, nesse afã escritural, faz com que a linguagem deixe queimar-se pelo real – “ça met le feu à tout, le réel” (Lacan, 2005b, p. 121) – em uma orientação do fora do sentido, daquilo que não mais seja possibilitado pela máscara simbólica da linguagem. O que se espera de Joyce? Algo além dessa linguagem fonêmica:

(...) Il finit par imposer au langage même une sorte de *brisure*, de décomposition, qui fait qu’il n’y a plus d’identité phonatoire.
Sans doute y a-t-il là une réflexion au niveau de l’écriture. C’est par l’intermédiaire de l’écriture que la parole se décompose en s’imposant comme telle, à savoir dans une déformation dont reste ambigu de savoir s’il s’agit de se libérer du parasite parolier dont je parlais tout à l’heure, ou au contraire de se laisser envahir par les propriétés d’ordre essentiellement phonémique de la parole, par la polyphonie de la parole. (LACAN, 2005b, pp. 96-97, *grifo nosso*)³⁹⁵

Lacan aqui intraduz o problema. Vejamos essa palavra grifada: *brisure*. Ela não pode ser traduzida apenas como quebra ou como fenda, ela é ao mesmo tempo fenda e união. Na *gramatologia* derridiana, a “brisura” – como foi simplesmente transliterada para o português na versão brasileira – assume o papel de dobradura que fecha e abre os princípios da escritura. Ler Lacan com Derrida, nesse ponto, nos parece fundamental, uma vez que aqui se tem uma clara intenção de corromper a idéia de fala como fundamento do signo lingüístico em privilégio da escrita. Joyce impõe à lingüística uma revisão de seus pressupostos na medida em que destitui, pela profusão polifônica da fala, as propriedades que compõem a língua. A deformação desse princípio pelo meta-signo faz destituir a identidade fonadora, uma vez que a linguagem não pode ser pronunciada sem erro para seu enodamento. O efeito de escritura faz sobrepular, pela anamorfose, aquilo que se torna meramente significado por um estatuto de interdito, de enunciação possivelmente realizada.

As propriedades dessa escritura são do nível da produção de diferença. Como puro vestígio, o texto joyceano intenta, barrocamemente, estar na exclusão do discurso que se prende pelo fora do sentido – naquilo que foi foracluído pelo real, como diz Lacan – pelo rateamento dos

³⁹⁵ “(...) ele acaba por dissolver a própria linguagem, tal como notou muito bem Philippe Sollers, como lhes disse no início do ano. Ele acaba por impor à própria linguagem um tipo de quebra, de decomposição, que faz com que não haja mais identidade fonatória. Sem dúvida, há aí uma reflexão no nível da escrita. É por intermédio da escrita que a fala se decompõe ao se impor como tal, a saber, em uma deformação acerca da qual permanece ambíguo saber se é caso de se livrar do parasita falador de que lhes falei há pouco ou, ao contrário, de se deixar invadir por propriedades de ordem essencialmente fonêmica da fala, pela polifonia da fala.” (tradução de Sergio Laia, 2007, p. 93)

significantes. *FW* deve, com isso, ser lido como um matema, que se lê como “isso se lê”, pela letra. Dessa forma, ler a diegese da obra joyceana é não ler o texto joyceano, pois incluir quer dizer inscrever aquilo que apenas não se inscreve, aquilo que está no perdido do sentido. O que se deve ler, então? Literalmente, cada letra, como sulcamentos. Ponha-se a ler os rastros que sobrevivem à nulidade reiterativa, e o texto se abre como enigma. Seu rébus protéico é brisura que se enoda e se separa, na fenda topológica da escritura.

Derrida, em *L'écriture et la différence*, define o rastro de forma a compreendermos o sentido de presença como destituído de signo:

La trace est l'effacement de soi, de sa propre présence, elle est constituée par la menace ou l'angoisse de sa disparition irrémédiable, de la disparition de sa disparition. Une trace ineffaçable n'est pas une trace, c'est une présence pleine, une substance immobile et incorruptible, un fils de Dieu, un signe de la parousie et non une semence, c'est-à-dire un germe mortel. (DERRIDA, 1967, p. 339)³⁹⁶

Apagar-se em sua própria presença constitui aquilo que delimita o movimento de significância necessário à formatividade do meta-signo. Nesse sentido, buscamos, pela idéia mesma do rastro, aquilo que temporaliza a experiência da diferença como uma negação da origem primeira. Manter em nosso horizonte a dimensão da presença é negar aquilo que ocorre fora do nível de significado. Assim, a angústia desse desaparecimento faz do rastro proliferação produtiva e não mera *parousia* que se perde no aspecto irremovível daqueles textos antigos. O meta-signo joyceano, como elemento fundamental constituído de suplementos, assinala o apagamento do signo pela letra, justo na medida de seus desdobramentos e redobramentos abissais que se formam no próprio apagamento de si. Se o rastro se apaga sobre a areia, ele mantém apenas um traço daquilo que foi o caminho da presença do sujeito. Mas mesmo isso é já texto e deve ser lido como sulcamento. *FW* é justamente essa pegada apagada, onde não há mais rastro (*pas-de-trace*), e por outro lado está repleto do mesmo.

Sabe-se que a partir da página *TUNC* do *Book of Kells* a carta de ALP recebe sua estrutura de *mise-en-abyme*. As características plásticas e reveladoras desse livro-iluminura convertem-se no próprio *FW* – conforme pode ser lido em *FW*, 119.10-123.10 – na medida em que se conta como processo de escritura do rastro. Todas as suas dobras e brisuras se consubstanciam nessas quatro páginas em que a multiplicação de sinais – *a multiplication marking for crossroads* (*FW*, 119.28) – assinala uma poética do então³⁹⁷. Enquanto estrutura tautológica, o texto marca-se na ausência de sentido pelo apagamento necessário de rastros. Assim, o Δ que marca a letra grega é

³⁹⁶ “O traço é a desaparecimento de si, da sua própria presença, é constituído pela ameaça ou a angústia da sua desaparecimento irremediável, da desaparecimento da sua desaparecimento. Um traço indestrutível não é um traço, é uma presença plena, uma substância imóvel e incorruptível, um filho de Deus, um sinal de parousia e não uma semente, isto é, um germe mortal.” (tradução de Maria Beatriz M. Nizza da Silva, 2002a, p. 226)

³⁹⁷ A relação com Mallarmé, conforme assinalamos no § anterior, é evidente nesse caso.

também o *ALEPH* que introduz o nome de ALePh (como pode ser lido em *FW*, 119.21). O indiscernível dessas páginas místicas exige o interpretante desses rastros – “a night till his noddle sink or swin by that ideal reader suffering from an ideal insomnia” (*FW*, 120.12-14) – que, então, podem se fazer pela percepção acurada de seus desalinhos (*misalignments*), pelo lapso daquilo indeterminado pela iluminura excessiva da sentença de morte de Cristo (como diz a página do livro de Kells: “*Tunc crucifixerant XRI cum eo duos latrones*” de Mateus, 28, 38). A proliferação permutativa e condensada de *FW* reflete-se como intertexto destrutivo daquele que é o maior livro de arte da Irlanda. As iluminuras que impedem ler estabelecem presenças “sagradas” como ausências que precisam ser lidas por uma “insônia ideal” naquele ponto em que a cabeça-tola submerge e nada pela noite – que é o monólogo interior de ALP ao mesmo tempo em que é a página bíblica. Haverá uma outra revelação dessa leitura, muitas páginas depois, “I’ve read your tunc’s dimissage” (*FW*, 298.7). Naquilo que se lê às margens do missal, às margens da juventude (*miss-age*), às margens da demissão, do repúdio (*dismiss*) ou ainda na negação da mensagem (*di-message*). Não se lê, portanto, além desse *tunc* que toma toda a página. Quem o lê, epifanicamente aproxima-se daquilo que se determina como apagamento.

Cada sentença deve revelar-se como *litterish fragments* (*FW*, 66.25-26). Na substituição dos vestígios: *type by tope, letter from litter, word at ward, with sendence of sundance* (*FW*, 615.1-2). Na alteração das preposições, do sentido latino do advérbio “então” o tipo torna-se topo, a letra advém lixo, a palavra na vigia, com sentença-remetente de danças-do-sol que se racha (*sunder*) ao permutar-se em fragmentos.

v. Nóstos

Em apenas uma frase: “Le réel est ici ce qui revient toujours à la même place – à cette place où le sujet en tant qu’il cogite, où la *res cogitans* ne le rencontre pas” (Lacan, 1990, p. 59).³⁹⁸

vi. Disseminação

Ao falar da desconstrução da totalidade do signo como uma representação visando a realidade contextual, procuramos colocar em evidência o percurso que leva o interpretante ao hipoicone relacional que compreende o universo da escritura como um universo da metáfora em estado de ruína. Entendemos, portanto, que toda cena da escritura deva ser vista, para que haja uma situação escrituralmente meta-sígnica, como pares subliminares de harmônicos poemáticos e paramórficos nos quais a crise da representação se construa por uma semiose introversiva. Na

³⁹⁸ “O real é aqui aquele que revém sempre ao mesmo lugar – a este lugar onde o sujeito enquanto cogita, onde a *res cogitans* não o reencontra.” (tradução minha)

acepção de Roman Jakobson, a semiose introversiva deve ser compreendida como uma mensagem que significa ela mesma e que está em elo indissolúvel com o sistema semiótico estético de uma língua. Nesse sentido, por introversão, o hipóicone, como possibilidade anterior mesmo ao processo de semiose, constitui-se como metáfora de si mesmo ao consolidar a metáfora como uma cadeia reiterativa de significantes – psicanaliticamente, letra – em um elo metonímico e assêmico.

Em linhas gerais tratamos daquilo que está para além da função poética da linguagem, pois esse mecanismo compreende a inscrição da linguagem poética como um universo simbólico de atribuição de sentido (obviamente que construído pela forma) e que seria responsável pela contextura inicial do meta-signo como dissolução, na disseminação, da idéia de representação. A necessidade de uma hermenêutica, dada a ponte triádica oferecida por Peirce à semiótica, faz de todo objeto um possível signo, mas tratando-se de uma contextura previamente compreendida como corrupção da função poética, o meta-signo se escreve na perdição da representação. Assim, se retornarmos ao grafo de transmissão do meta-signo – sobretudo naquele de generalização ao infinito – poderíamos perceber que o interpretante se posiciona de modo fixo na atmosfera de uma nulidade a partir das respostas herméticas promovidas pela disseminação. Mais claramente, a assemia exige não uma busca pelo sentido – sempre frustrado ou foracluído na profusão – mas a percepção dos sulcamentos plurais, disseminadores, que constituem o espaçamento da demora (visto, no grafo, como o movimento das parábolas) ou ainda, nas possibilidades em se aproximar de zero, constituintes do processo de assemia, e aquelas de um ponto μ qualquer, a disseminação metafórica na cadeia metonímica. A positividade e/ou negatividade do movimento de significação depende da iteração sígnica executada pelo interpretante que sofre a experiência da foraclusão oferecida por Joyce como pai de si mesmo.

De uma dada disseminação, Joyce constitui a dinâmica permutativa característica da transmissibilidade do matema. Aliás, não é disso que fala Lacan acerca da matematização ao falar de um sentido inalisável em Joyce?

Bien sûr, l'idéal du mathème est que tout se corresponde. C'est bien en quoi le mathème, au réel, en rajoute. En effet, cette correspondance n'est pas la fin du réel, contrairement à ce qu'on s' imagine, on ne sait pourquoi. Comme je l'ai tout à l'heure, nous ne pouvons atteindre que des bouts de réel. (LACAN, 2005b, p. 123)³⁹⁹

Essa correspondência do remate do real, daquilo que se faz como fragmento do mesmo, quanto ao meta-signo, podemos marcar com:

$$\omega \approx \pm 2\mu^2$$

³⁹⁹ “Claro que o ideal do matema é que tudo se corresponda. É justamente em que o matema, quanto ao real, exagera. Com efeito, essa correspondência não é o fim do real, ao contrário do que se imagina, sem saber bem por quê. Como disse há pouco, só podemos chegar a pedaços do real.” (tradução de Sergio Laia, 2007, p. 119)

Dessa forma, o real continua sendo aquele que não se liga a nada. Há uma deriva que se marca pela relação assintótica⁴⁰⁰ entre os termos de assemia e aqueles da disseminação. Os pontos dispostos no grafo não se tocam, se vistos como justapostos. Assim, uma parábola se marca no *speculum* P/S e a outra no *speculum* S/P. Dessa relação provém toda dinâmica de respostas positivas (disseminativas, por excelência) e negativas (assêmicas). O texto joyciano responde apenas a certa duplicidade daquilo que poderia se corresponder, sem necessariamente ligar-se. O matema ainda não é o real, isso bem diz Lacan, mas apenas seu destroço, sua ponta em que fazemos nós. Do curto-circuito da obscuridade dessa linguagem disseminativa, podemos compor os vestígios diferenciais que compõem o nó do real, pensado como impossível representação.

Dessa introversão semiótica, o ponto em que o *trace* se faz *écart* é aquele em que a linguagem se constitui como falta, na dupla inscrição negativa e suplementar de seu estatuto irrepresentável. Em outras palavras, não se representa o objeto significando, apenas podemos examinar seus rastros que anulam a *parousía* de uma necessária significação. Na distância, formada pelo rastro, poderíamos compreender essa anulação da presença em dois aspectos fundamentais que procedem como que presos à expansão – de certo afã fáustico – disseminada desse texto permutacional que compõe o *FW*.

O primeiro aspecto seria o anagramatismo, ou melhor, o paragrama. Vítor Manuel de Aguiar e Silva resume, em um parágrafo, essa estrutura a partir do pensamento de Starobinski elaborado desde Saussure:

O anagrama, segundo Saussure, é uma “palavra-tema”, frequentemente um nome próprio, que se encontra disseminada fônica e grafemicamente na cadeia sintagmática de um texto literário em poesia ou em prosa e que funciona como a matriz, como o elemento indutor da estrutura textual: sob a linearidade da escrita, inscreve-a cripticamente, em abismo, uma palavra originária, a partir da qual irradiam e se expandem as palavras do texto. O anagramatismo implica assim que as palavras de um texto ocultem outras palavras e dependam de outras palavras e que o poema resulte de uma complexa arte combinatória. (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 627)

Nesse sentido, Joyce combina sua cadeia sintagmática na tentativa de matizar e originar um universo críptico que se torne produtor à perda do sentido. Em outras palavras, aquilo que é proposto pela escritura joyciana nada mais é que a lógica da letra escondendo e revelando seus processos de presentificação da contextura que se articulam na diferença dialógica de suas auto-

⁴⁰⁰ No “exagero” lacaniano de formalização – essa é uma palavra do próprio analista – em grafos, o artigo “De uma questão preliminar para todo tratamento da psicose”, reunido nos *Escritos*, propõe o esquema I, que Lacan explica: “Apenas apontamos aqui, na dupla curva da hipérbole que ele desenha, exceto pelo deslizamento dessas duas curvas ao longo de uma das retas diretrizes de sua assíntota, o vínculo tornado sensível, na dupla assíntota que une o eu delirante ao outro divino, de sua divergência imaginária no espaço e no tempo com a convergência ideal de sua conjunção. Não sem destacar que Freud teve a intuição dessa forma, uma vez que ele mesmo introduziu o tempo *asymptotisch* a esse respeito” (Lacan, 1998, p. 578). Sendo assim, todo discurso meta-sígnico, tal como aparece proposto por seu matema, seria uma experiência do fora como assintótico e quase semelhante. Sua similaridade é, desse modo, profundamente próxima daquela estrutura da psicose.

referências nulificantes. Se tomarmos como exemplo o próprio nome do “herói” irlandês da balada popular que dá nome ao texto joyciano, *Finnegan*, poderíamos analisar o anagramatismo a partir de suas potencialidades disseminativas em apenas uma expressão: *Fing him aging* (FW, 617.17). Lê-se, na tradução de Schüler, “Odefinnícia”. Trata-se, sem dúvida, do aproveitamento da leitura realizada pelo tradutor do *Shi Jing* (*O Livro dos Cantares*) chinês, organizado por Confúcio. Entre os quatro tipos de cantares apresentados nessa coletânea, o *Xing* chama atenção pela proximidade com a *stanza* (que se produz em relação entre imagem e poema pela evocação). Em uma tradução direta do chinês⁴⁰¹, teríamos para *Xing* um correspondente “hino”, “ode”. Dessa forma, uma “ode de Finnegan”.

Mas isso ainda não é suficiente para demonstrar o anagramatismo completo dessas três palavras. Ainda no campo ideado pelo *Shi Jing*, poderíamos compor uma proximidade com o *Feng*. Essas canções populares, também chamadas de “virações”⁴⁰², têm por intuito glosar um termo, realizar sua crítica. Dessa maneira, a ode de Finnegan poderia ser um “FinnAres” que possibilita a dupla leitura crítica de “Virações para Finnegan” ou ainda de “Funeral de Finnegan” (ambos fundamentais para a compreensão da obra).

Ainda se quisermos ler, agora em outro contexto, as palavras babélicas de Joyce para Finnegan, poderíamos viajar até o alemão e nos conduzir por pretéritos de dois verbos. O primeiro deles é *fangen* (‘capturar’, ‘apanhar’) que realiza seu pretérito com *fing*. O segundo verbo germânico, *gehen* (‘retirar-se’, ‘ir’) constrói-se no pretérito com *ging*. Ambos captam, unidos, uma combinação para ler o nome Finnegan: Capturou-o indo-se! Dessa forma, poderíamos ler um “Finn novamente capturado” (se compreendermos *aging* por *again*) ou ainda “Coiso retirou-se” (entendendo-se *fing* como *thing* e tomando o pronome como marca de masculino). O que se evidencia nesse caso é que o nome está evidente na camada fônica do texto – bastando para isso lê-lo em voz alta – mas que a compreensão daquilo que possa vir a significar esse nome depende inteiramente de uma atitude disseminativo-escritural por parte do interpretante, que deve construir seu texto além do simples envio (*post*) dos significantes, para uma escritura que se toma a pena (*pen*) da escrita.⁴⁰³

De certa forma, quando lemos o anagrama, e isso está exposto pelo brilhante trabalho de Starobinski sobre as cartas saussurianas a propósito dessa estrutura, tem-se evidenciada a

⁴⁰¹ A qual tomo aqui a partir dos comentários de Ezra Pound sobre sua tradução do *Shih-ching: the classic anthology defined by Confucius*, bem como aquelas de Arthur Waley (2000) e de Haroldo de Campos (1977a).

⁴⁰² Aqui retomo a tradução portuguesa (na verdade, macauense) de Joaquim A. Guerra (1979) para “*O livro dos cantares*”. O termo em inglês, proposto por Waley, é “*airs*”.

⁴⁰³ Em termos de anagramatismo consideramos demasiado reiterar, ao menos no corpo do texto, a imensa profusão e mesmo fascinação que James Joyce estabelece com as letras que formam os nomes dos personagens de *Finnegans Wake*. HCE e ALP são reiterados além de em diversos nomes e imagens também por anagramas com seus contrários permutatórios: CHE, CEH, EHC, ECH, HEC; ou, APL, LPA, LAP, PAL, PLA. Um exemplo claro desse procedimento está no último livro (IV) que compõe a obra joyciana, no capítulo 17, composto pela carta de Anna Lúvia Plurabelle (mencionada ali como Alma Luvia, Pollabella, 619.16) e de seu monólogo noturno e fantasmal que reinicia o *ricorso* da obra.

tentativa de assinatura – rasurada – do nome do autor colocado entre os grafemas daquela disseminação. Não é diferente com Joyce. Aliás, o Saint-Homme irlandês, como bom gozador⁴⁰⁴ afeito às quebras das inibições – próprias do chiste contra a crítica racional – do prazer infantil, adorava escrever-se no seio de seus jogos anagramáticos. Em uma tentativa de estabelecer um cânone próprio,⁴⁰⁵ em que ele mesmo estaria presente, claro, o autor propõe a sentença, sem dúvida inusitada: “... twist stern swift and jolly roger? Will” (*FW*, 66.21). Lê-se aqui: Sterne, Swift, Jollyroger e Shakespeare (Will). Assim um cânone! Joyce inscrito entre os escritores que singram a língua inglesa. Mas o interessante é ver como o retrato de Joyce é pintado. Em uma tradução mais ou menos literal, teríamos: “uma e outra [‘twixt] popa rapidamente e alegre, ok? Será” ou em uma variante igualmente literal: “enroscados popa e gavião alegre corretamente? Será”. Mas se quisermos dar uma noção mais jubilante ao texto joyciano podemos, como propõe Roland McHugh (1991), ler “Jolly Roger” como uma ‘bandeira de pirata’, ou ainda o alegre Roger Cox (escrevente de Swift). Assim, Joyce estaria se colocando como escrevente de Swift, mais gozador que o próprio Swift, pois sabe enroscar-se (rígida e traseiramente, são dois outros sentidos de *stern*) a Laurence Sterne ao mesmo tempo em que é o Pirata daquela literatura. O olhar rápido de rapina que pirateia os textos responde-se com uma torção que termina no futuro da literatura (*will*), mas também no desejo (*will*) expresso pelo nome do poeta maior: *Will Shakespeare*.

O segundo aspecto da anulação disseminadora é a palavra-valise. Em qualquer linha de *FW* esse procedimento estará realizado com uma precisão desarticuladora, com o intuito evidente de deslizar, ou melhor, fazer deslizar o interpretante na cadeia de significantes e não naquilo que possa ser semantizado por ele. As tensões de uma dada ambigüidade se constituem, por mais tautológico que isso pareça, pelo equívoco que não apenas se apresenta no nível do significado, mas sobretudo sugere uma atenção à grade sintagmática reforçada por essa realidade aporística da letra anagramatizada. Coloca-se, como fez Lacan, uma barra entre significante e significado para marcar a queda – a grande queda de Humpty Dumpty do muro – da linguagem “estável”, representativa.

Sem dúvida, o que se torna evidente nesse aspecto da linguagem disseminativa de *FW* é a proliferação e autogeração das estruturas pela simultaneidade. Derek Attridge postula essa disseminação como índice de dissolução do sentido:

O potencial da linguagem para expansão semântica não é mais insinuado e, ao mesmo tempo, suspenso; tornou-se agora ameaçador e confuso. Retire um pouco mais do contexto e a expansão se

⁴⁰⁴ O que já evidencia seu próprio nome.

⁴⁰⁵ Na realidade, várias são as sentenças em que Joyce relê a tradição literária durante o *FW*. É tentador fazer desse monstro escritural uma história crítico-sincrônica da literatura mundial. Em uma frase de “The Ballad of Persse O’Reilly”: “*Suffoclose! Shikespower! Seudodanto! Anonymoses!*” (*FW*, 47.22), estão reunidos: Sófocles, Shakespeare, Dante, Moisés e os textos Anônimos!

acelera – imagine a palavra sendo encontrada por alguém que não conheça nem inglês nem nenhuma língua indo-européia ou nenhuma língua humana. Então o seu significado torna-se infinito e, nesse exato momento, desaparece. (ATTRIDGE, 1992, p. 342)

Assim, toda potencialidade é mantida ainda em estado de potência, ou, em outras palavras, em *FW* não se alcança um nível além da coisidade potencial da representação. As palavras são previamente representativas, mas, por sua infinitude de reiterações significantes, não chegam a significar – ou melhor, fazem desaparecer suas significações – na anulação da própria língua em que a obra foi escrita. Todo sentido é efeito de contexto, o texto joyciano é e-feito de sua contextura. Fora dos limites da linguagem, devemos experimentar numa obra como essa suas imprecações de que todo paradigma possa ser, de certa forma, anulado por uma consonância de sintagmas.

Lacan colocou isso de forma pontual: “À ceci près, dit-il, et c’est comme ça qu’est fait ce *Finnegans Wake*, c’est que le rêveur n’y est aucun personnage particulier, il est le rêve même” (2005b, p. 125). Tudo aquilo que impede de construir, no texto joyciano, um personagem é que não há personagens, mas palavras-coisas, concebidas como imagens do rébus disseminador que confecciona a própria matéria do sonho. O texto se faz como trabalho de sonho (*Traumarbeit*), sinteticamente, e não de forma analítico-explicativa com um homem que sonha e sua representação sonhada. Joyce trata a linguagem em matéria bruta, no próprio sonho e seus deslizes. Continuamente, o significante se reitera para formar uma insubordinação que vigora a coisidade da palavra não-representativa.

A estrutura da palavra-valise lembra aquela da abreviação fundamental que é descrita por Freud em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Não se exige aqui uma busca pelo sentido do texto, mas antes uma atenção à estrutura espirituosa (*Witz*) de certa formalização, ou melhor, com o próprio Freud, “devemos procurá-lo na forma, na verbalização que o exprime” (1958a, p. 12). Assim também o é o processo de condensação da criação desses elementos que se constituem na alteração dos sentidos para um não-senso e ao mesmo tempo um retorno às possibilidades “infantis” da linguagem. Sendo uma palavra sem ser necessariamente uma palavra (ao menos em seu sentido institucionalizado pelo poder do dicionário), a *mot-valise* conforma uma infinitude de perspectivas chistosas que podem abranger enredos inteiros, submergindo sentidos que até então poderiam estar clarificados por uma narrativa linear, mas que são atomizados (condensados ao extremo) em uma única contextura. Alterando-se a forma de expressão ou suprimindo determinada parte do discurso, Freud diz que o processo de condensação está diretamente ligado às estruturas oníricas bem como àquelas do chiste. Substitui-se combinando, em termos lingüísticos estamos diante da própria função poética em que os paradigmas (eixo das substituições) se constroem por sintagmas (eixo das combinações). O chiste sempre é um

segundo elemento que, pela diferença, constitui-se como pertencendo a uma palavra anterior a qual ele mantém diálogo.

(...) a brevidade dos chistes é freqüentemente o resultado de um processo particular que deixa um segundo vestígio na verbalização do chiste – a formação de um substituto. Pela utilização do procedimento de redução, que procura desfazer esse peculiar processo de condensação, verificamos também que o chiste depende inteiramente de sua expressão verbal tal como estabelecida pelo processo de condensação. (FREUD, 1958a, p.19)

Assim, o uso da palavra e sua multiplicidade e brevidade faz com que o significado seja visto apenas de dentro da própria estrutura sintagmática que desestabiliza toda e qualquer unidade das palavras anteriores. Nos interessa sobretudo ler o vestígio deixado pela estrutura chistosa. Sua “expressão verbal” caminha para uma plenitude do sentido ou para seu esvaziamento constituinte – e Freud os analogiza de forma interessante. Uma dada brevidade é capaz de, por intensidade lexical, produzir um efeito muito mais forte, esteticamente, à apreensão dos duplos sentidos que se prendem à litoralidade (e literalidade) e à metaforicidade de uma dada palavra, por sua contextura. Assim, a palavra-valise, como propriamente um chiste, procede por significação ou por não-senso (em sua litoralidade, de um ponto de vista laciano).

A disseminação proposta por essa estrutura nos é muitíssimo cara na medida em que possamos compreender o desenvolvimento do chiste em seus três aspectos e desdobramentos, conforme descritos por Freud: (a) pela condensação (que forma o composto e a modificação); (b) pela multiplicidade do uso do mesmo material lingüístico (metonímias, hipérbatos, inversões ou esvaziamentos de sentido na estrutura do deslocamento); e (c) pelo duplo sentido (alusões metafóricas, nomes e coisas em estado trocado, ambigüidade e o jogo de palavras). Assim, os desvios propiciados pelo chiste irrompem contrários à técnica racional de pensamento seja por analogias ou por justaposições de elementos. Ora, *Finnegans Wake* não é mais do que um amontoado dessa justaposição que torna instável e simultânea toda apreensão de sentido ou eficácia da literariedade.

Na analogia freudiana ainda nos resta pensar um aspecto fundamental, que está enunciado da seguinte forma: “*chiste evitará as restrições e abrirá fontes de prazer que se tinham tornado inacessíveis*” (1958a, p. 68). Dessa forma, não mais vale o pensamento “normal”, mas deixemo-nos cair nos absurdos e deslocamentos das analogias chistosas para que assim possamos derivar os prazeres daqueles processos mentais. Retornamos (na nostalgia de *lalangue*) à criancice dos jogos:

Qualquer que seja o motivo que leva a criança a iniciar esses jogos, creio que, em seu desenvolvimento posterior, ela própria desiste deles pela consciência de que são absurdos, divertindo-se algum tempo com eles devido à atração exercida pelo que é proibido pela razão. Usa agora tais jogos para se evadir da pressão da razão crítica. (...) O poder de crítica aumenta tanto na derradeira infância e no período da aprendizagem, estendida além da puberdade, que o prazer do ‘nonsense liberado’ só raramente ousa se manifestar diretamente. Ninguém se aventura a dizer

absurdos. Entretanto a tendência característica dos rapazes em dizer absurdos ou idiotices parece diretamente derivada do prazer no *nonsense*. (FREUD, 1958a, p. 84)

A idéia libertadora do *nonsense* nitidamente atinge a obra de Joyce não como corroboração de uma idiotice, mas como uma forma crítica de incluir-se naquele discurso que está excluído, suprimido pela crítica: o prazer. Joyce goza, pois protege seu prazer contra a supressão da crítica. Aquilo que parece absurdo nunca o é totalmente para a criação desse ambiente meta-sígnico que constitui o *FW*. Dizer absurdos coíbe a coibição racional, ou seja, a razão em se ler o texto joyciano está naquilo que a razão considera lixo. Em um chiste-valise de Joyce: “*litterish*” (*FW*, 66.25). Em que se lê, atomizadas pelo espírito: *litter* (lixo ou ainda liteira); *letter* (letra, carta); *riche* (rico, em francês); *Ich* (eu, em alemão); *ish* (ela, em hebraico); *trash* (lixo ou refugo); *rush* (ímpeto); *Lettish* (letão, povo dos letos e sua língua, na Gália, ou ainda escravo que recebia terra para cultivar); *lettering* (letreiro) e *literary* (literário). O prazer de compor (e mesmo de decompor, pelo interpretante) é infinito e apenas sintetizável dentro do prazer de ler essa palavra como um átomo intraduzível fora do jogo infantil. Talvez, sinteticamente: *Lixrelário*.

A palavra-valise deve estar em uma palavra, várias palavras: *comeliewithhers* (*FW*, 143.16). A caixinha que tudo contém, em estado de potência, em disseminação diferencial. Não se pode delimitar a origem, o radical dessa palavra. A permissão da ambigüidade constitui qualquer dinâmica lingüística e, em termos chistosos, a “lixeratura” joyciana cumpre esse caráter analisável do sem-sentido em privilégio da relação significante⁴⁰⁶. Em uma tentativa simplória poder-se-ia simplesmente separá-las: *come lie with hers*. Mas aí o que teríamos? A potencialidade do significado é desdobrado em manifestação evidente: *venha transar (com)elas*. No entanto, se pensarmos com Attridge:

A palavra-valise, porém, problematiza até mesmo o significante mais estável, mostrando como suas relações com outros significantes podem ser produtivas: descobrimos que podemos facilmente relacionar *suit* com *shirt*, como relacionamos *suit* com *suits* ou *suited*. Em vez de dizer que, ao aprendermos uma língua, aprendemos a atribuir significado a alguns dos muitos padrões de som que percebemos, pode ser tão verdade dizer que aprendemos a *não* atribuir significado à maioria dessas conexões (Freud assume este ponto de vista em seu livro sobre o *Witz*) – até que possamos fazer isso de novo, até certo ponto, na retórica e na poesia, e com liberdade quase total em *Finnegans Wake*. O resultado é, logicamente, que, à medida que lemos o livro, testamos suas possíveis associações, não somente as palavras-valise óbvias mas cada palavra aparentemente normal. (ATTRIDGE, 1992, p. 356)

A problemática dessa frase-palavra torna-se muito mais complexa em suas diferenças. A percepção da atomização, pela obviedade, não constitui o maior “achado” de *FW*, mas naquilo que cada palavra, em sua dinâmica particular pode exercer enquanto leitura potencial de cadeias

⁴⁰⁶ Cf. pensa Derek Attridge sobre a naturalidade da palavra-valise: “Uma língua onde as formações de palavra-valise fossem impossíveis seria uma língua na qual cada significado combinaria com um significante único e não analisável, isto é, não seria língua nenhuma.” (1992, p. 348)

associativas de significantes, conforma a totalidade da perda da inocência frente à impressão da letra sobre a página branca. O trabalho joyciano da fusão impõe a controvérsia acerca do material dessa linguagem que não se permite ler a não ser pelo delírio cumulativo de expressões postos nessa caixinha composta de letras. Assim, a palavra-valise *comeliewithhers*, além da simples transposição em separado, poderia ser lida em todos os aspectos abaixo:

TRAÇO GRAFÊMICO	TRAÇO SIGNIFICANTE	TRAÇO IDEATIVO
come	<i>come-</i>	vir, chegar
comely	<i>comelie-</i>	gracioso, atraente
comédie (fr.)	<i>comelie-</i>	comédia
com (fr.)	<i>com-</i>	imbecil (ou vulg. 'xoxota')
melliferous	<i>-meliewithhers</i>	melífero
melee	<i>-melie-</i>	confusão
lie	<i>-lie-</i>	mentira, deitar-se
ele (port.)	<i>-elie-</i>	ele
lie with	<i>-liewith-</i>	ter relações sexuais
lieve	<i>-liewi-</i>	de bom grado
with	<i>-with-</i>	com
wit	<i>-wit-</i>	engenho, juízo
witz (al.)	<i>-wit-</i>	chiste
wither	<i>-withher-</i>	murchar, difamar
there's	<i>-thhers</i>	há
first	<i>-thhres</i>	primeiro
hers	<i>-hhers-</i>	delas
res (lat.)	<i>-rs</i>	coisa

Apenas lemos traços que se sulcam por suas diferenças. O chiste, em James Joyce, compõe a coisificação da palavra enquanto produto assêmico e replicado pela complementaridade de suas anti-proposições. Dessa forma, a palavra intraduzível é *intra*duzida em uma semiose estranhada, na qual todo sentido se esvai a título de letra. Seu jogo de linguagem faz acordar a língua adormecida do gigante (Finn MacCool), fazendo lembrar os dias iniciáticos da infância, ou, em um contexto fabular irlandês, os dias de *whisky*.

FW deve sempre ser lido como o texto que se coloca contrário ao logocentrismo e ao fonocentrismo europeizante que constitui toda representação a partir da idéia fixa de signo. Como produto disseminador, o texto joyciano multiplica irredutivelmente suas diferenças – rastros e distanciamentos – em uma propagação de dissociações nas quais os deslocamentos sintagmáticos (metonímicos) geram a alteridade que não se mantém como circular ou mesmo dialética.

Tratamos nesse ponto da idéia de um texto que se constrói nas equivalências suplementares – de traços, espaços produtivos (*khôra*) – nos quais a idéia de imitação (ou representação) é posta em ruína pelo “descrédito” do sentido.

Ora, o espaço da referência sîgnica, no meta-signo, é suspenso por essa “arma” desconstrutora chamada disseminação. Se lermos essa proposta ao lado freudiano, teríamos a dupla visão do *Umheimliche* que por suas margens produz uma litoralidade entre familiar e estrangeiro – enquanto letra. Tem-se o quiasma: estranho/familiar que suplanta toda tentativa de delimitação do signo como equivalências entre significante e significado. Assim, o espaço da disseminação – tomado por sua profusão anagramática e paragramática e em termos da atomização das palavras-valise – se põe em cena, constituindo a escritura sempre exterior que se opera por uma cadeia de textos – que respondem eles mesmos à não-significação inicial de todo texto-limite – que figuram, por sua vez, dentro da produtividade (significância) inerente a todo interpretante argumental.

Desse quiasma, podemos aventar ainda que a disseminação se coloca como aquele texto que não revém à idéia de paternidade. Fora da metáfora paterna, todo sentido está foracluído. Assim, Derrida estaria propondo, como instrumento de desconstrução, em última instância, um discurso que Lacan qualificaria e analisaria como pertencente ao nível da *Verwerfung* propiciadora de toda psicose. Se o texto não figura ao lado do pai, como inclusão do homem na cultura, este apenas pode estar posto ao lado do desejo da mãe que, em linhas gerais e dentro da fórmula lacaniana, impede a formação da metáfora (fálica). Diríamos assim que o texto joyciano brinca/goza (alegremente) com essa possibilidade disseminadora que se marcar como real de um sinthoma autoral que constitui o próprio James Joyce. O buraco a descoberto que forma o discurso de *FW* é produtivo apenas em suas margens, pois somente se constitui em uma dinâmica de aceite da não-significação, uma vez que escolher um sentido a um dado anagrama, a uma dada palavra-valise, é inibir o processo angustiante de correlação da tessitura introvertida que é a própria estrutura do meta-signo joyciano. Talvez esteja aí uma razão de Shem, ou melhor, Joyce se vestir de mulher – em cópula com as letras – e produzir, na disseminação, sua sexualidade feminina.

Ao dobrar-se sobre si mesmo, *FW* faz da lei disseminadora sua lei. A contra-lei da foraclusão impede a inscrição de um significante primeiro, assim todo texto é construído pela indecisão de que palavra estaria por baixo daquele palimpsesto de iteração sîgnica. O texto que se apresenta como disseminação não pode compreender-se como fixo a uma origem que não seja ela mesma um apagamento de lugar – sua própria *khôra* – tendo em vista que se faz na dobradura – no *réploiement* – de suas letras como instrumentos que pertencem e fazem buraco no simbólico.

Marcamos, dessa forma, todo discurso foracluído como pertencente a *différance* que ameaça todo significado, pois não pertence a esse domínio ocluso. Não se trata, portanto, de um jogo opositivo entre origem e desenvolvimento, mas antes de uma suplementação da escritura que se converte em lógica do interpretante ao cair nas malhas da angústia produzida pela disseminação e por sua exclusão do nível da linguagem.

Toda disseminação, em última análise, tende a fazer da escritura um instrumento do desaparecimento. Apagar-se, pela multiplicação, faz articular esse espaço da *litter* como um “entre” espaçamento e a própria articulação. Desse modo, aquilo que se dissemina não constitui unidade de sentido, mas também não constitui uma mensagem para um código. Sua reiteração é introvertida por uma metalinguagem – que não está além da linguagem para aliviarmos a crítica possível lacaniana – que faz do código seu próprio espelho sem, com isso, produzir uma significação que se direcione a uma dada representabilidade. Assim descreve Derrida:

(...) l'horizon sémantique qui commande habituellement la notion de communication est excédé ou crevé par l'intervention de l'écriture, c'est-à-dire d'une *dissémination* qui ne se réduit pas à une *polysémie*. L'écriture se lit, elle ne donne pas lieu, « en dernière instance », à un déchiffrement herméneutique, au décryptage d'un sens ou d'une vérité. (DERRIDA, 1972b, p. 392, *grifos do autor*)⁴⁰⁷

A escritura, como estrutura disseminadora, não mantém um horizonte semântico em mira, antes o excede e intervém nas noções de *polissemia*. A incursão na assemia coloca o sentido em uma proibição à produção de verdade, ou seja, a assemia como negação não se dá à hermenêutica com o intuito de uma decifração, mas como produtividade interpretante que apenas pela re-escritura se faz estrutura disseminante. Assim, a única resposta – ela mesma múltipla – para a assemia ou para o meta-signo é a disseminação como suplência à idéia de polissemia. Em termos de sentido, o texto-limite apenas se trama em cadeia de significantes que se projetam sobre os rastros apagadores de toda presença.

FW não é mais que esse movimento textual: apagar a presença na profusão de “cera” colocada na tabuinha que forma a própria página intertextual. A referência representativa está lá, mas ao mesmo tempo está muito longe daquele ponto, uma vez que seus efeitos de significação são suspensos enquanto inscrição. Assim, um crítico – até mesmo um excelente crítico como Campbell ou Burgess ou ainda Haroldo de Campos – pode ser levado a compreender o texto em suas linhas referenciais, na busca por um enredo dentro dos significantes. Enquanto estrutura disseminadora, o *FW* não pode ser compreendido como significante, mas como *grama*, como apagamento de referência e, dessa forma, como um texto inscrito na ausência. Sua identidade está

⁴⁰⁷(...) o horizonte semântico que comanda habitualmente a noção de comunicação é excedido ou fendido pela intervenção da escrita, quer dizer, de uma *disséminação* que se não reduz a uma polissemia. A escrita lê-se, não dá lugar, “em última instância”, a uma descodificação hermenêutica, a uma descriptagem de um sentido ou de uma verdade.” (tradução de Joaquim Torres Costa; António M. Magalhães, 1991a, p. 372)

em si e ao mesmo tempo no fora de si, ela somente pode ser prefácio de si mesmo e *plissagem* daquilo que pode ser lido apenas no descarte. Sua sintaxe icônica faz como quiasma contrário a todo sentido, dado que resiste à ordem simbólica da inscrição da metáfora paterna. Na reiteração de seu *panaroma*, o texto é puro espaço que se saca, se aposenta, se retraça (em todas as possibilidades do *retrait* francês).

Analisemos, a título disseminativo, o nono enigma lançado à interpretação da Carta-Manifesto de Anna Livia Plurabelle:

9. Now, to be on anew and basking again in the panaroma of all flores of speech, if a human being duly fatigued by his dayety in the sooty, having plenxty off time on his gouty hands and vacants of space at his sleepish feet and as hapless behind the dreams of accuracy as any camelot prince of dinmurk, were at this auc-tual futule preteriting unstant, in the states of suspensive exani-mation, accorded, throughout the eye of a noodle, with an ear-sighted view of old hopeinhaven with all the ingredient and egregiunt whights and ways to which in the curse of his persis-tence the course of his tory will had been having recourses, the reverberration of knotcracking awes, the reconjungation of nodebinding ayes, the redissolusingness of.mindmouldered ease and the thereby hang of the Hoel of it, could such a none, whiles even led comesilencers to comeliewiththers and till intempes-tuous Nox should catch the gallicry and spot lucan's dawn, by-hold at ones what is main and why tis twain, how one once meet melts in tother wants poignings, the sap rising, the foles falling, the nimb now nihilant round the girlyhead so becoming, the wrestless in the womb, all the rivals to allsea, shakeagain, O disaster! shakealose, Ah how starring! but Heng's got a bit of Horsa's nose and Jeff's got the signs of Ham round his mouth and the beau that spun beautiful pales as it palls, what roserude and oragious grows gelb and greem, blue out the ind of it ! Violet's dyed! then what would that fargazer seem to seemself to seem seeming of, dimm it all?

Answer: A collideorscape! (JOYCE, *FW*, 143.3-28)⁴⁰⁸

O poder de expansão da linguagem joyciana desmorona toda tentativa de estabelecer um sentido único. A resposta desse enigma suscita uma reverberação – viconiana – acerca daquilo que é o próprio texto meta-sígnico disseminativo: *colisão* ou *escape* de caleidoscópio. Dos inumeráveis vitrais multicoloridos que formam essa “bela-forma-de-olhar”, Joyce tinge todo seu

⁴⁰⁸ “Agora, para reglossar outravez e de novo insolar-se no panaroma de todas as flores da fala, se um ser humano devidamente fatigado por sua jornalidade no tediário, tendo plenxitude de tempo em suas mãos gotosas e lazares de espaço em seus pés sonambulantes e tão desventurado atrás dos sonhos de exatidão como qualquer camelot príncipe da sinamarga, fosse nesse pressente futuro compassado ininstante, no estado de suspensiva examinação, convindo, pelo caolho de uma agulha, ao cabo, numa ouvidente visão da velha boaesperança, com todos os ingredientes e egregiunt trâmites e tramas por que no curso de sua persistência o curso de sua whigstória houeverá de estar tendo seus recorsos, a reverberração dos contangentes sems, a reconjuração dos negaceáveis sims, a redissilusão dos metecaptados soms, e a consequinte demo lição de Ludo, pudera esse insujeito, enquanto vésper volve os damaleões à cama das camélias, e até que a intempestuosa Nox lograsse ouver o galicanto e a aurora lucanora, distinguir de um luance qual é o X e por que é bis, como alguém dêe que ama alguma quer algemas, a seiva subindo, as folhas falhando, o nimbo agora nihilante em volta da girl anda tão comportado, os gêmulos no ventre, todos os rivais para todomar, lançaganha, Oh disastro! lançaperde, Oh quão sinistro! mas Heng tem algo do nariz de Horsa e Jeff tem os sinais de Ham em torno à boca e o belo que empalidece na paleta, que rugirrosa ouranja ou âmbar, é ver de azul na anihilina! Violeta ex tinta! então *o que* poderia esse longe vidente parecer paracimesmo aparecer parecendo, resconda-me? Resposta: Um colidouescapo!” (tradução de Augusto de Campos, in CAMPOS; CAMPOS, 2001, p. 47)

discurso como que afastando-se da fala para uma pura sensação da letra. As cores manifestas do caleidoscópio – “roserude and oragious grows gelb and green, blue out the ind of it! Violet's dyed!”⁴⁰⁹ – são postas como formas da visão do texto como uma pluralidade de estruturas que se disseminam na indeterminação entre o rosa e o rude, entre o rosa e o vermelho, entre a tempestade (*orage*, em francês) e o laranja, que germina entre o amarelo (*gelb*, alemão) e a aparência (*seem*) do verde (*green*) – ou a tempestade laranjada que faz florescer um gramado de folhas secas (*gelbe Blätter*) típicas do outono (*foles falling*) – ainda, surge a visão do azul índigo que se esvanece no nada e (*ind / and*) no fim (*ind / end*), brilhantemente traduzida por Augusto de Campos como “anihilina” – de todo um céu (folha) tingido de violeta violada. A imagem do caleidoscópio, portanto, é formada na visão dos significantes como peças de um arco-íris cintilante que formam a beleza do texto. Assim, Joyce é capaz de dissimular a dissolução, ou melhor, a ‘redissilusão’ (*redissolusingness*) da re-verberação textual oferecida por suas próprias artimanhas de apagamento da significação.

Vejamos como essa esfinge se inicia: *the panaroma of all flores of speech*. Como enigma, devemos ler, como propõe Derrida, na simultaneidade além-edípica da condensação por fissão e por fusão de significantes:

Chaque écriture ressemble non pas au petit-fils comme grand-père mais, au-delà de l'Édipe, à la fois au fragment détaché d'un logiciel et à un logiciel plus puissant que l'autre, une partie dérivée mais déjà plus grande que le tout dont elle est partie. (DERRIDA, 1987a, p. 25, *grifos do autor*)⁴¹⁰

Ir de programa em programa na busca da manutenção das diferenças que foram, de certa forma, escritas dentro do enigma para apagar os rastros da fala. O “pan-aroma de flores da fala” é uma conjunção de idiomas, babelizados, que falham (*flaw*, como podemos ler em uma união simultânea de *of-all*) ou ainda tombam (*fall*, na mesma possibilidade). A demanda de *FW* é a de ser ao mesmo tempo pai, filho e avô de si mesmo, na construção desse si mesmo. Dado um panorama de aromas, o discurso se compõe pelas multicoloridas flores (latinas) que colidem-se (e escapam-se) em um texto que é pura partição daquilo que se forma pela relação em guerra consigo mesmo dentro da letra, que se escreve sobre a página. Partamos, se se busca compreender esse *wake*, do simulacro da forja – como ainda propõe Derrida – que executa os sulcamentos sintagmáticos da figuração de um si mesmo em guerra: um *pólemos* da linguagem, mas, sem dúvida, florido.

Os caminhos do *ricorso* viconiano são auxílios (*recourses*) que se reverberam dentro de cada *parte* tomada como autônoma do contexto edípico. Assim, sua geometria deve seguir na

⁴⁰⁹ Cf. a tradução de Augusto de Campos: “rugirrosa ouranja ou âmbars, é ver de azul na anihilina! Violeta ex tinta!” (CAMPOS; CAMPOS, 2001, p. 47). Na tradução de Donald Schüler está faltando esta linha!

⁴¹⁰ “Cada escritura parece não ao neto como avô mas, além do Édipo, às vezes ao fragmento destacado de um computador e a um computador mais forte que outro, uma parte derivada mas já maior que o todo do qual ele é parte.” (tradução minha, livre)

aporia do sonho, em que os pés do sono – pensados e pesados como carneirinhos (*sheep/sleepish*) que se contam – e a infelicidade (*hapless*) por trás dos sonhos de certeza são como Hamlet (*camelot prince of dinmurk*), que prefere morrer a sonhar, ou seja, uma frase que prefere um “estado de suspensiva exanimação” (*states of suspensive exani-mation*). Morre-se antes mesmo da síncope: o texto é exânime, por suspender-se do sentido. Cai-se na noite (*Nox*) da mente nociva (*Nox should / noxious*) – dessa mente shakespeariana (*shakeagain, O disaster! shakealose, Ah how starrin!*) em que toda intertextualidade se destrói pela corrupção do sentido de paternidade que lhe é negado pela foraclusão – em que os sentidos se dissolvem, reverberam-se, anulam-se em completa parecença de Shem: *seem to seemself to seem seeming of*. De fato, o texto deve fracassar naquilo que propõe a comunicação, pois somente dessa forma o retrato de Shem pode assegurar um retrato meta-sígnico. A destituição do signo de sua estrutura significativa é transformada em uma reiteração significativa que faz com que compreendamos todo *pun* como *spun* (rodopiado) de letra que palindromicamente reveste a disseminação de uma estrutura diferencial avaliada pela persistência da fragmentação.

Não há tempo que não se dê em nós. Não há letra que não se corrompa em cadeia. Toda paleta de Shem – como o próprio escrito de *FW* – é suspensa nesse “presente futuro” (na tradução de Augusto de Campos para *future preteriting*) que é fora de si (*fur-* latino) e ao mesmo tempo o tule dos templos de Palas (suscitada na linha 24, com *beautiful pales*). Naquilo que Joyce é capaz de reformular seu passado como suspensão, o tecido de seu texto se converte em obscuridade desses sons da fala para um contexto de *gramma* que apenas se escreve, se dissemina. Numa aurora (*lucanora*) de relações de anagramatismos, a história da letra é recontada, replicada e posta em falta. O interpretante deve vivenciar a experiência dolorosa da angústia e, aceitando esse buraco, conduzir-se ao desastre (*O disaster!*) caleidoscópico da nulificação (*nihilant round*) da linguagem que se volta sobre si, em um *per se* inescrutável.

HIC EST

SÉMATA LYGRÁ
CONSIDERAÇÃO INTEMPESTIVO-CONCLUSIVA

Pues sin cesar me persiegue
la destrucción de los cisnes.

Julio Cortázar

Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower. They no longer had anything to do with him.

Paul Auster

Há uma passagem do Inferno na *Commedia* dantesca em que a figura de Bertran de Born, o poeta devasso provençal, aparece sem cabeça, segurando-a em suas mãos como se a fizesse de lanterna. A cena serve de punição ao pecado – na estrutura do *contrapasso* – daqueles que separaram pai e filho e, dessa forma, prejudicaram o estado e o amor natural entre os homens. Há, no entanto, dois versos que quero ressaltar aqui como estruturalidade meta-sígnica:

Di se facea a se stesso lucerna,
Ed eran due in uno e uno in due. (ALIGHIERI, *Inf.*, XVIII, vv.123-124)⁴¹¹

A face dupla desse saber poético se realiza como uma sibilante sílaba de letra que ao mesmo tempo é um si e uma mesmidade da lucerna. A convergência desses discursos do um em dois consubstancia-se em uma possibilidade de descentralização que permanece fora das potencialidades de uma simbólica apenas metafórico-significante. Segurar a cabeça como lanterna de si mesmo e o tronco servir-se de massa pesada a segurar-se, eis uma duplicação que apenas se manifesta em termos de uma subversão das instâncias significativas por um processo anagramático – que, aliás, está no próprio texto de Dante ao transmutar a figura disjuntiva do *se* a *es* (em *stesso*) – que reflete certa perspectiva daquilo que se deve supor como dobra e *brisure* da escritura. Fazer-se, aqui, é tornar possível o um em dois na medida em que exige, pela iteração

⁴¹¹ *De si fazia a si mesmo lucerna, / E eram dois em um e um em dois.* (tradução minha)

semiótica, a presença de um interpretante subvertendo a lei do pai – diríamos a subversão do *mos maiorum* latino – como elemento que inscreve e exige a inscrição do sujeito enquanto tal.

As escrituras de Mallarmé e Joyce, se me mantenho na metáfora, são guiadas por esse Bertran sem cabeça que ao mesmo tempo é um e dois, nas dobras de sua significância. Dessa dobradura, que não se reconhece como mera metalinguagem, o texto se faz como um objeto real e icônico na medida em que deve ser lido como metafiguração para além de uma representação de sentido contextual e, que se estabelece antes uma contextura sintagmática que sempre retorna, no nó. Pode-se colocar essa postura ao lado daquilo que Blanchot – e os demais pensadores da escritura – chamam de escritura neutra. Esse “grau zero” – se retomo aqui à acepção barthesiana – faz lugar significativo onde o sentido está ausente. A nulidade dessas estruturas compreende uma tensão, trazida pela noção máxima de verso, à linguagem, ou como diz Marlène Zarader, interpretando Blanchot: “Si l’*autre* du langage est *dans* le langage, c’est au titre de son origine toujours dérobée, qui lui demeure inaccessible puisqu’il ne peut commencer à parler qu’à condition de recouvrir ce fond originel qu’il suppose” (2001, p. 212)⁴¹². Essa demora que permanece no nível da inacessibilidade conduz a noção de texto como um outro dentro do mesmo: a cabeça no corpo e fora dele, nas mãos de Born.

A experiência limite do texto aqui é sempre a de uma atopia, pois seu caráter de destituição do lugar – ao mesmo tempo em que destitui o discurso – proporciona esse espaço em que a ausência é fundamento. Acerca do inclassificável não se pode falar *sobre*, fala-se apenas *nele*. Maria Esther Maciel (2007) propõe que se leia a “poética do inclassificável” como uma “ubiquidade” em que a insuficiência de categorização revela a incapacidade de lidar com uma extrema alteridade. Em suas palavras, o texto inclassificável seria aquele no qual “todas as categorias em que poderia ser inserido são insuficientes para acomodá-lo. Em cada uma ele mantém sua incômoda diferença, sua explícita alteridade” (2007, p. 156). Suportar, ou supor suportar a diferença é tentar apenas por aproximações aquilo que poderia ser compreendido como tão outro que não chega sequer a parecer, a criar identidade. O outro permanece como que às escondidas de sua real alteridade, pois não produz liame. Eis talvez a proposta de uma escritura que retorna, sobre si mesma, incessantemente em seu próprio espaço, paradoxalmente, atópico. Nesse sentido, o “espaço literário”, se ainda quisermos estar com Blanchot, prepara uma resposta ao des-fundamento metafísico da razão pelo advento dessa outridade da escritura, uma vez que a mesma estabelece-se como divergente de um enunciado comunicativo frente a uma enunciação subjetiva. Em outros termos, a comunicabilidade, necessária à linguagem ordinária, não pode ser vista como uma produtividade, mas a subjetividade do discurso (e Benveniste pode ajudar-nos

⁴¹² “Se o *outro* da linguagem é *na* linguagem, é a título se sua origem sempre escondida, que o permanece inacessível já que ele só pode começar a falar sob a condição de recobrir esse fundo original que ele supõe.” (tradução minha)

aqui) literário deve ser compreendida como essa significância que mantém aberto o lugar do Outro.

O meta-signo, como proposta secundária à leitura de Mallarmé e Joyce, sendo escrituras neutras está na indecidibilidade não entre comunicação e subjetividade, mas é a partir da subjetivação daquele discurso poético, em seu potencial desconstrutivo, que se estabelece a aporia entre significância e significante; ou, como prefiro, entre disseminação e assemia. A necessidade de co-habitação desses espaços negativos produz a movência escritural que renega, de certa forma, os conceitos tradicionais de literatura. Ao colocar lado a lado literatura e meta-signo, pode-se compreender que a literatura não é aquele neutro almejado por Blanchot, uma vez que a mesma ainda participa da noção estereotipada de linguagem. Ao penetrar no desastre da linguagem escritural, o meta-signo destrói as estruturas de representação que, por isso, apagam e excluem alguns de seus referentes ideológicos. A radicalidade do pensamento meta-sígnico está justamente naquilo que ele é capaz de proporcionar como raiz, como radical etimológico, anagramático e paragramático.

Ora, ainda poderíamos pensar com Paul de Man:

A desconstrução não é algo que acrescentamos ao texto, mas que constituiu o texto em primeiro lugar. Um texto literário simultaneamente afirma e nega a autoridade de seu próprio modo retórico, e ao ler o texto como fizemos estávamos apenas tentando chegar mais perto da posição de um leitor tão rigoroso como o autor precisou ser a fim de escrever a frase em primeiro lugar. A escritura poética é o modo mais avançado e refinado de desconstrução; pode diferir da escritura crítica ou discursiva na economia de sua articulação, mas não em espécie. (DE MAN, 1996, p. 33)

Essa desconstrução a que chamo *nóstos*-escritura talvez seja a inquietação primeira de uma linguagem que está posta em um primeiro lugar, talvez aquele do qual primeiramente se parte e após se retorna. O aspecto radical e rigoroso de todo ato de escrever – ato nulo segundo Mallarmé – posiciona o texto como articulação de diferenças que afirmam negando seus espaçamentos. Assim, toda subversão de espaço impõe uma leitura desse lugar como vazio, como destituído de uma necessidade semântica que coloque a metáfora em estado de primazia. A necessidade de uma leitura que retorne sempre à discussão sobre a origem e a falta dela está clarificada nas expressões que são a própria desconstrução, pois no momento em que retorno, radicalmente, sobre o ato da escrita como pressuposto artificioso da estruturalidade de uma experiência limite do espaço literário, o texto exige que a nostalgia⁴¹³ da escritura se constitua como a ausência que espera presentificar-se, uma vez que só se regressa para chegar a um ponto (ele mesmo a terra natal), mas se se chega a nostalgia do regresso apartar-se. A luta desconstrutiva da escritura está, talvez, em dizer que não a metáfora estaria à luz do dia dentro do

⁴¹³ Belíssima palavra portuguesa que une a melancolia, a saudade e o regresso à terra natal. A nostalgia da escritura seria então um retorno em que apenas o indizível do ‘amor/devoção à terra’ (do termo grego *oikos* tantas vezes reiterado na *Odisséia*) reforçaria o apagamento que produz, pela negatividade a poeticidade dessas sombras que são os textos atópicos.

processo de reiteração escriptiva, mas os deslocamentos metonímicos que propiciaram determinados vãos de sentido que, na literatura tal qual, podem ser preenchidos. Radicalizar, dessa forma, impõe uma transposição – um corte da cabeça do trovador – que subleva a linguagem a um mais além do simbólico.

Nesse pensar da linguagem literária há já uma ação descentralizadora que corrompe todo discurso da metáfora como aquele da inscrição primeira. Ao “alegorizar” a leitura, Paul de Man propõe a revisão da linguagem como uma metafiguração que valida o texto como objeto textual, por mais tautológico que isso pareça. Desse modo, trabalhar na “economia” do texto é, de certa forma, perceber a *téssera* da moeda-linguagem mallarmaica, pois se lê no desgaste do valor do sentido. Assim, naquilo que é figurado, toda armadilha retórica deve ser compreendida como pertencente à estrutura quiasmática dos movimentos do leitor no universo da escritura: *due in uno e uno in due*.

À noção de metafiguração, acrescentaria a meta-referencialidade, porque é disso que se trata ler litorais. O desastre da escritura faz colocar à frente de um mais além do princípio do escrito, em um universo de destruição da economia de significados. Destituindo referências, o texto-limite gera um des-limite que se converte em um todo apagado. *Metá*, em grego, também não quer dizer ‘durante’? Aquilo do tempo em que a referência ou a figura retorna sobre si mesmo, num mesmo lugar. Assim, a realidade do meta-signo seria o espaço impossível da inscrição; lá onde o pensamento sígnico é descentralizado e nos perdemos em referência.

Pensando, com Shakespeare, se poderiam compreender esses dois processos meta-sígnicos, marcados por seus movimentos parabólicos, constituintes das obras dos autores estudados, como *dramatis personae* de seus próprios textos. Mallarmé poderia ser considerado uma espécie de Lear e Joyce poderia ser visto como Falstaff.

A nulidade mallarmaica pode ser compreendida naquilo que Lear atribui ao nada, ao jogo niilista que encerra todas as suas pressuposições e sua tragédia. Até mesmo o Bobo é mais que o rei, pois é bobo enquanto o rei não é nada. Lear é apenas a “sombra de Lear” (Shakespeare, 1998, p. 50) assim como Mallarmé é apenas a sombra de Eurídice de passos leves de uma poesia. O poeta já velho, barbudo, em seus trajes de xales, poderia ainda se perguntar, como que pergunta a um verso: *who is it that can tell me who I am?* Pensando sempre como do nada “nada vem” (Shakespeare, 1998, p. 17). Na busca de uma poesia pura e absoluta, Mallarmé deve encarar o silenciamento das tormentas, o hiato do apagamento.

Já o pícaro James Joyce deve ser alegorizado a esse personagem fantástico do riso e da bufonaria shakespeariana: *Sir* Falstaff. O beberrão fala mais que qualquer personagem do poeta inglês – claro excetuando-se a figura de Hamlet – e fala em um discurso que é prosa pura, pura

galhofa. Assim, Falstaff promete corromper as Moralidades todas das crenças medievais pelo riso. Sua definição de homem nos auxilia, e muito, a compreendê-lo: “o cérebro desse barro misturado com tolice, o homem, não é capaz de inventar nada que tenha a intenção de provocar riso melhor do que eu invento, ou é inventado a meu respeito” (Shakespeare, 2000b, p. 29). Joyce sempre rindo da literatura que o consome. Nessa tolice, todo texto joyceano se banha – ao Liffey, às margens de Dublin – como que escorre em um “canto paralelo” (como sugere a teorização de Haroldo de Campos sobre a “paródia”). Tudo é jóia de riso aqui, palavra de espírito. Daquilo que é incurável – o próprio ridículo do personagem picaresco, os sintomas de certa exclusão – Joyce e Falstaff pensam em “transformar minhas doenças em bens” (Shakespeare, 2000b, p. 40).

Nessa hiância que regozija em cadeias que não se escrevem, retomo Stéphane Mallarmé: “La danse seule, difait de ses évolutions, avec le mime me parâit nécessiter un espace réel, ou la scène” (2003, p. 182). O limite do texto. Limite da escritura. Onde a dança coloca seus pés, em raios? Horizonte e probabilidade da escrita. Somente. A dança somente processa uma necessidade, um espaço. Do real devém a cena. Cena da escritura. O contrário da marcha. Valéry: pensamento abstrato. O texto-limite vertigem do espaçamento. Temporização da ausência. Limite de *l'esprit*.

Mallarmé faz dançar o discurso poético. Não apenas a poesia é dança. O meta-signo dança e faz dançar a dança. Um leque, a asa. M^{me} Mallarmé sustém o molde: *un peu d'invisible cendre*. A semântica da negação e do esquecimento: o ouvidamento (na grafia apenas se “ouvê” a trapaça lingüística). Necessidade por vir do Livro.

Ao ato único de *pliage*, Mallarmé entrega o espírito ao real. A cena é compósita dos bastidores. Um fragmento possui o descentramento do espaço único – a brochura. Signo ante signo. *Pli selon pli*. Ante o processo de dobragem replica-se o anonimato do texto-limite. A escritura se conhece como elemento e ato falho do pensamento. Estar, sem acessórios, ligado ao extremo (êxtero) requer indiferentemente se instalar no espaço, a dispersão da coletânea. Num códice: o códice livresco de si mesmo. A superfície mesma do discurso se (re)motiva por uma relação de centralidade que, paradoxalmente, é abissal. Um corvo pousado sobre o busto de Palas: (NEVAR RAVEN). Derivações e replicagem, um enunciado tornado areia de signos: a biblioteca da Rua México ainda em uma memória borgiana. Qual o trecho da *encyclopédie* reflete – *Aufklärung* – uma razão não-dissimulada. Disseminadas, sobre a folha – grito contido – as significações se isolam, se entropizam – entre pisadas – a um entendimento renascentista em que o todo é o todo e a parte, parte.

O sentido das coisas é meta-sígnico no deslocamento intransigente das palavras sobre o bloco fixo impresso. Não há sentido das coisas fora das coisas deslocadas. Assim, a representação

apenas se dá como representação, dela mesma. O morto devém vida (e já aqui o pedreiro Finnegan). Um crivo sobre o papel, uma clivagem da enunciação poética. O texto-limite, anunciação da ruptura, desmantela as possibilidades do sentido. Abismo. Torna o verso (amplidão da etimologia) em realidade sígnica. Auto-consumo do signo – submerso no íterim do discurso – o meta-signo se realiza *per se*.

Se retomo Mallarmé: *Même le réclame hésite à s'y inscrire* –⁴¹⁴

O texto mallarmaico impõe a dúvida no centro das discussões relacionais da música escrita. Uma partitura, diz o prefácio-manifesto do poema-constelação. Visão simultânea da página: página, duplo da paginação. O meta-signo se constrói sobre fugas e prolongamentos frasais – clivagem de rastros. O sulcamento é a palavra em determinado tipo e seu contraste – brancura – portador de um silêncio subversivo do caractere. Sulcamento revela o *trace* e seu *écart* – palíndromo da possibilidade perceptiva do signo *per se* –, distanciando-se um rastro acompanha o texto por sua relação sígnica.

Um fio tece e é tecido ao texto: a hifologia. O texto-limite compromete todo aquele que tece. Morte que provém das secreções. Um rastro da *différance*. O fio impõe ao texto seu estatuto heróico-trágico. Uma desmesura movimentada a estrutura: perda da totalidade. O signo não apenas significado/significante, mas antes significância – ascendência/descendência do procedimento individual-sígnico na compreensão de uma contra-(hermenêutica) semiótica. Dês centralizado o pensamento sígnico, impõe-se uma realidade meta-sígnica. Não há mais fundamento – meio, mediações – antes o interpretante (re)marcado. A construção do ícone meta-sígnico somente pôde ser compreendido a partir da analógica crítica proposta por Valéry (quase-método Valéry-Vinci-Vico), e desta forma a recondução de um sentido (em estado de significância) somente a possibilidade de o signo se manifestar com existência própria e momentânea, em que se vê a *différance* (espaçamento e temporização).

O meta-signo apresentou-se como uma proposta de recapitulação (uma decapitação?!) do pensamento semiótico – própria natureza do *UN COUP DE DÉS* – no momento em que a questão do Fundamento se encontra absolutamente posta em questão. Uma fenda no aspecto representacional significa uma destopia na criação de um enigma por si. Colocar o signo sobre o caput da discussão, no entanto, não significa revalorizá-lo de maneira acrítica, mas ao contrário, testar sua capacidade conceitual de provocação.

Uma Transposição da enunciação vérsica reconduz o processo de multissignificação da literatura a uma super-estrutura sem centro, em que todos os elementos paradigmáticos e sintagmáticos são postos em jogo. A disseminação de significados, no meta-signo, se revela por

⁴¹⁴ “Mesmo o anúncio hesita em se inscreve ali” (tradução minha, livre)

um deslinde no espanto dos dados. O ACASO é (re)motivado como discussão do princípio-incerteza em que tudo é clivagem – invólucro tácito de uma abstração – meta-signo. Dobrada a sessão, o livro recomeça. Um cálculo total sulca suas marcas anagramáticas da entropia: um número como êxito estelar, sete. A manobra da representação, uma neutralização do sentido. O texto-limite provoca a crise necessária ao gozo. Então, a partir dele, tudo mais é dança. Somente redizer.

O meta-signo seria, portanto, uma resposta mallarmaica ao problema da representação do livro. Quanto ao livro, sobram apenas fragmentos. Relançam os dados do controle. A escritura se perfaz como reunião em um alfabeto de astros desastrosos – entremeado às estrelas, o pobre Iessiênin. Uma dupla teoria é per-feita aos olhares *multitudinosos* do filão semiótico. Uma semiose do si mesmo. Sustentou-se uma postura de inquieta verbalização dos problemas venenosos de Stéphane Mallarmé – que agora é lembrado aqui por sua mais falsa fotografia (aquela feita por Nadar), quase-escrita, o próprio grau zero este Orfeu – com seu bigode e xale, pluma a mão ainda não perdida – agora retratado por Édouard Manet –, quanto ocre quanto negro. Cintilam olhos perdidos (ante-pluma). Cintilações do sentido: duplo. Meta-signo: existência do signo *per se*. Um gozo em –yx.

Em seu outro pólo, numa outra curva elíptica, James Joyce, esse sumo de coisa e ‘linguageria’. Do material lingüístico remontado, o real contemplado em uma excludente visada. Solfejando suas entranhas, a linguagem se diz-elimina. Lívica palavra: *And a live? (FW, 608.14)*. A literatura devém ‘lixeratura’, pelo artifício dedáleo. Dessas diferenças, laboriosas sem dúvida, epistolam-se gramas de retorno, em um horizonte de pluralidades que são já anagramáticas. Da letra a letra, em uma teoria.

Em termos da escritura no real, a fantasia de uma mulher, que é também um rio, de palavras. Como em sonho, no sonho que é a própria *persona* do retorno, o meta-signo lê-se como um Thot reverberante e protéico que elimina o som por uma escritura em *intermezzo* de cifras. De voragem, a verdade escapa-se nos furos de um nó. Mas lê-se na introvertida semiose da necessidade imperiosa da Coisa que silencia. Um além da jarra, do além jarra vazia. Coisificar a linguagem faz cifra nela. Assim os seus desígnios. Aqui talvez possa lembrar interlocutora predileta de Joyce: sua filha Lucia.⁴¹⁵ Ambos pensavam “além” da significação corriqueira, além do sentido das palavras. Em uma carta escrita pelo autor, está clara a relação assêmica: “Sabe lá Deus o que minha prosa quer dizer. Mas é agradável aos ouvidos. E seus desenhos são agradáveis aos olhos. É o quanto basta, me parece” (Joyce *apud* Anderson, 1989, p. 124).

⁴¹⁵ A mesma sofria de sérios distúrbios psicóticos que trouxeram muita frustração ao pai. Mesmo assim, ele a considerava totalmente sã e, sobretudo, uma artista plástica e poetisa de alto padrão.

Suplementa-se ainda nessa necessidade chistosa de metalinguar. Plico *or not to plica*. Joyce responde, melhor dormir. Beber as palavras, como mundo de palavras, degasta a palavra que *finnaliza* o *sangnificante*. Letr-e-Lixo, retornando. *Fennsense, finnsonse, aworn!* (*FW*, 614.14). Nós mesmos, nós mesmos sós⁴¹⁶, ou como preciso: *finnsenso, finnlodossomso, dêsdessgate!* Neológico e imputando cada palavra, o não-senso. Tudo uma transposição do lodoso pântano da literatura (como ainda pertencente ao som) que se desgasta desgastando-se. Finn? ALP é ainda o delta do Nilo e o delta geométrico de seus círculos de exclusão.

Dreamland! Essa Shemântica! Tudo em *Finnegans Wake* pode ser lido como efeito da prisão do lado de fora que é a foraclusão dessa linguagem. Numa só tentativa: a palavra é ovo de galinha. Esse Humpty-Dumpty que vive a queda do significante é achado pela Pollabella ‘narratriz’, figuração de Anna Livia, Belinda, a galinha poedeira. Em sua ginástica de palavras – atomizadas – Joyce impõe o livro como o próprio ser galinha que figura na carta-letra que é emitida como *trace* discursivo.

Assim, dos silêncios do real que não se colocam senão pelo gozo e dentro do nó, o texto-limite joyceano apresenta-se como partícipe da desconstrução de uma semiose ingênua que apenas visa compreender simbolizações. Os elementos que devem ser pensados aqui têm como princípio o desaparecimento do sentido como fundamentação das divagações disseminantes. Na reversão parabólica que constitui o discurso de James Joyce precisamos ler o ponto de *clus*, no qual o sentido se fecha para não mais se abrir senão parcialmente. Tomar o ponto *clus* como o irrepresentável parece emudecer os sentidos e colocar no objeto faltante toda necessária inscrição.

O interpretante, nesse caso, ao subverter as pedras de palavras – em um chiste: Gemas Jóias –, produz um espaçamento que sulca sua significância como possibilidade. A reinscrição meta-sígnica (como se apresenta no grafo geral) revela um interpretante à nulidade (cabeça) e um mesmo à hermenêutica (dorso), produzindo assim um espaçamento da demora. Em Joyce, tudo demora e permanece. A destituição do signo de suas atividades leva a estar em frente a um axioma analógico em que o obscuro – desse texto noturno – se manifeste como não apenas uma linguagem, mas em uma discussão nela mesma.

O texto contém seus *designs*. De-signos atirados ao lixo como metonímias que já foram retiradas. Assim, toda reminiscência da linguagem serve como primeira inscrição de algo que não exige inscrever-se: *now illegible airy plumeflights* (*FW*, 119.15). Leve-ar dos vãos de plumas ou a *plume solitaire perdue* mallarmaica. O signo é equívoco e equigrama, enquanto são escape e colisão da escritura de letra. Aquilo que se dissemina é clivagem do material proposto a uma

⁴¹⁶ Cf. McHugh (1991) trata-se de uma divisa irlandesa: *Sinn Féin, Sinn Féin Amhaim*.

poética do então (na iluminura *TUNC*). Gentilmente o significante se retira a dar lugar à letra: uma *lettering* (*FW*, 617.30).

Pergunto, com Lacan, se a carta de Annushka Lutetiavitch Pufflovah foi entregue? O *sinthoma* esbarra nesse problema. Aquilo que serve de armação da referência não pode conter-se numa garrafa lançada ao mar. A letra epistolar encontra-se ao que parece na necessidade de um interpretante, mas seu retorno está posto em leque. Do real não advém inscrições. As runas rolam para Anna – que lembra a reimaginação de Donald Schüler para a palavra *riverrun*: “rolarioanna” –, esse Liffey ao mar. Ao que proponho: ‘rioruna’. Re-imaginar *Finnegans Wake* é uma atividade tão gozosa quanto impossível. Devemos retornar ao *allaph* da linguagem e de lá extrair o ‘todo’ (*all*), o ‘aleph’ (*allaph*), a ‘afasia’ (*aph-asie*), a ‘mulher’ (*alp*), o ‘deus’ (*allah*), a ‘gargalhada’ (*laugh*), o ‘regaço’ (*lap*), a ‘preposição’ (*al*). Tudo aqui, nessa dança, muda-se em outra coisa ainda. Lembrando Ovídio: *in nova fert animus mutatas dicere formas corpora*. O texto, ao Finn, muda-se de novo (*again*), em um princípio de frase: *a long the*.

Dessas considerações escriturais pode-se supor duas tópicas teórico-retóricas que constituem o meta-signo como realidade para além do signo ou ainda em termos de sua desconstrução significante:

Tópica A:

Partindo-se da dinâmica do material lingüístico, como crise da linguagem e suas relações, o meta-signo deve ser compreendido como um *signo per se* que se constitui pela Plicagem/Clivagem (disseminação) até a anulação representativa (assemia).

Tópica B:

À realidade do objeto material (Livro), como permeado de *différences* e pertencentes à letra, o meta-signo torna-se *representâmen* do seu conteúdo formal pelo jogo de anagramatismo disposto em uma transmissibilidade.

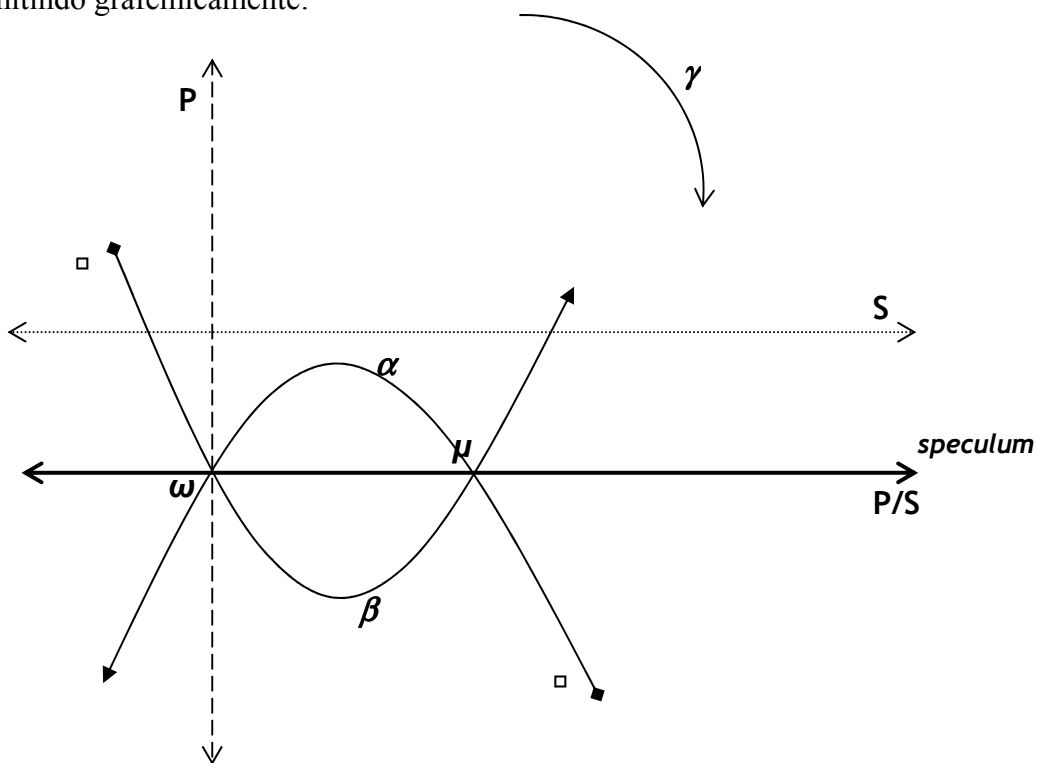
O *Culpo de dido* (*FW*, 357.10-16) mallarmaico, origem paragramática de todo pensamento meta-sígnico, impõe-nos uma estruturalidade capaz de redispôr essas tópicas. Em uma carta, enviada de Avignon a Henri Cazalis, em 18 de julho de 1968, Mallarmé sugere, acerca da composição de “Sonnet allégorique de lui-même” (então primeiro título do soneto em -yx):

J'extraits ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur *la Parole*: il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble), est évoqué par un mirage interne des mots même. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois on éprouve une sensation assez cabalistique.

C'est confesser qu'il est peu "plastique", comme tu me le demandes, mais au moins est-il aussi "blanc et noir" que possible, et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide. (MALLARMÉ, 1998, pp. 731-732)⁴¹⁷

Apagar-se no sonho: *mallardmissing*, escreveria Joyce. A demissão do sentido mallarmaica, aquilo que falta é mallarmaico, o canto da falta e de lágrimas (*larmes*) de Mallarmé. Nesse canto sem sentido, as palavras geram a "miragem interna das palavras mesmas" que se auto-engendram em murmúrios. A fonte inata do ritmo mallarmaico produz-se como esvaziamento. Ao escrever o poema sob encomenda para uma ilustração, Mallarmé se dá conta de que o texto é "branco e negro" quanto possível, eis o apagamento! Assim a destituição de uma poesia plástica poderia ser a inversão da "parole" sistêmica do tratado sobre a linguagem proposto pelo poeta, a partir da leitura de Descartes. O soneto, como matéria do sonho, fixa cintilações de ausência em que todo o sentido se esvanece em uma reiteração de negatividades. A dobra nula – *nul ptyx* – torna-se rima e formatividade de águas do Estige – *de l'eau du Styx* – da linguagem poética.

Poder-se-ia dizer que, ao imaginar e ensaiar a escritura do Livro, Mallarmé tenha conseguido destituir os signos de seu padrão representativo? O que preferi responder, transmitindo graficamente:



Grafo Geral do Meta-Signo
Figura 18

⁴¹⁷ Extraio esse soneto, no qual tinha certa vez desejado este verão, de um estudo projetado sobre a *Palavra*: ele é inverso, quero dizer que o sentido, se ele tem um (mas eu me consolaria do contrário graças à dose de poesia que ele encerra, parece-me), é evocado pela miragem interna das palavras mesmas. Deixando-se ir a o murmurar várias vezes, experimenta-se uma sensação bastante cabalística. É confessar que ele é pouco "plástico", como tu me pedes, mas pelo menos tão "branco e preto" quanto possível, e me parece prestar-se a uma água-forte plena de Sonho e de Vazio. (tradução minha)

O grafo do meta-signo, bem como seu matema advindo de sua espacialidade, propõe ser uma constatação de que a linguagem – não apenas a teórica – não seria capaz de, por si só, responder ao retorno intenta por esses textos em que o limite é explorado até as últimas conseqüências, deixando a possibilidade enunciadora sempre em falta (e por que não presas para fora daquela linguagem?) com a destituição do signo como princípio representacional. A analógica valeryana, que proporcionou as dobras textuais dessa escritura, faz desse método uma elaboração em que os processos de assemia e disseminação possam funcionar (na realidade melhor seria possam ‘figurar’) como excludentes de um discurso, ou ainda que o apagam – esse “*sens, s’il en a un*” de Mallarmé – da mera significação polissêmica.

Tendo em vista esse horizonte, o estudo dos esquemas lacanianos (sobretudo o esquema I) e da possibilidade teórica do matema apresenta-se como uma já escritura que revela as relações de significância presentes no meta-signo (entre as parábolas α e β), como ‘causadas’ por uma interpenetração dos conceitos, tomados teoricamente, de real, foraclusão e letra. Assim, as réplicas textuais promovidas pela estruturalidade do meta-signo possibilita compreender a linguagem em sua topologia ‘desterritorializada’, ou seja, nas bordas do texto atópico, o significado se perde e se dissemina como elisão da palavra em estado sígnico.

Na metafiguração, que pode ser compreendida como essa tentativa teórica, a compreensão da complementaridade da letra é fundamental para que se possa compreender o texto mallarmaico-joyciano. A subversão do espaço literário que proporciona ao interpretante uma condução à hiância faz pensar em uma quebra da representação, em que a terceiridade (o interpretante) apenas pode supor (pressupõe-se uma estruturalidade hipoicônica). Assim, o movimento assintótico proposto para a disparidade e para a hipostasia dos resultados iniciais na leitura dos textos meta-sígnicos nada mais revela que a metáfora quase chega a se inscrever – como propõe Pignatari a tradução de hipo-ícone – mas sua permanência e ex-sistência na esfera do indizível não proporciona outra versão que o próprio retorno escritural sobre si mesmo.

Assim, a negatividade e positividade das assíntotas tangenciam a alteridade das relações sintagmáticas e paradigmáticas da figuração, da postulação do interpretante no processo reiterativo. O que não se dá a escrever aparece, nesse sentido, como um esvaziamento da ação do significado sobre o leitor. O fundamento sígnico, abandonado, é remotivado pelo interpretante que não chega a inscrever-se no corpo do texto bordejante. Assim, a escritura permanece um eterno retorno sobre si mesmo que exige uma metafiguração sintagmático-retórica na qual apenas se pode constatar a impossibilidade de dizer algo além das posições lingüístico-poéticas da sentença. Dentro desse espaço, a constatação de que os movimentos parabólicos podem refletir a

assemia e a disseminação como elementos de um mesmo processo de escritura nos possibilita uma visada que é também uma “falência” – para usar um termo de Perrone-Moisés (1974) – da própria teoria literária como discurso acadêmico-autônomo. Em outras palavras, poderíamos dizer que o espaço (atópico) das assíntotas confere ao matema e ao grafo do meta-signo sua possibilidade de subversão das possibilidades meramente teóricas. A transmissão da direção e do movimento parabólico, nessa espacialização, produz-se pela diferença enunciada pelo duplo lugar que se potencializa pelo expoente, também ele dual. O que se pode escrever como:

$$\omega \approx \pm 2\mu^2$$

O \pm transmite a idéia sistêmica de que o meta-signo poderia ocorrer fora do plano cartesiano. O múltiplo poderia ser compreendido como dualidade disseminadora que ainda sofre uma exponenciação, que deve ser lida como tridimensionalidade do espaço meta-signo. Assim, o “inclassificável” que aqui se tentou transmitir apenas pode ser pensado enquanto discurso que se quer escapar à linguagem representativa, o reino da *phoné* que impõe sempre a mesma leitura do signo literário. O que se considera, concluindo, deve engendrar a escritura do meta-signo como uma subversão do signo lingüístico e como uma incursão na dinâmica do real, como propõe Lacan acerca dos nós, lá onde se que articule as relações assintóticas do texto como pluralidade disseminadora de negatividades do dualismo significante/significado.

Dessa forma, o estranhamento lingüístico que se inicia a tese é nessa conclusão retomado. Enquanto naquele momento o colocar-se “à parte das naus” – em uma atitude mais próxima de Aquiles que se exclui do campo de batalha – era uma tentativa de manter o texto introdutório como algo que margeia apenas a escritura da tese, nomear essas considerações finais com outras palavras homéricas reflete já um novo estado. Os “signos funestos”, como Haroldo de Campos traduz a expressão *sémata lygrá*, reflete a primeira menção à palavra escrita na literatura ocidental – aqui se faz mais um *nóstos*. A marca da morte, da nulidade, está presa à palavra escrita como a vida de Belerofonte está impressa na carta que porta e faz chegar a seu destinatário. São funestos todos os signos que se anulam? A escritura seria uma forma de que o não-significado é exigido sobre cada noção paradigmática da hermenêutica do escrito. A escritura ex-siste como lugar onde o não-senso e a disseminação metonímica são convergentes e, por isso, tratadas como formas analógicas. Os apagamentos promovidos pelos textos learianos ou falstaffianos de Mallarmé e Joyce destituem a querela do significante e do significado como elementos de representação contextual para um sentido. Nessa destituição, o espaço topológico exige que o interpretante visualize a dimensão – algo muito próximo daquilo que se dá em uma banda de Moebius – o encaixe de uma escritura em outra, de letra a letra, como o retorno daquilo

que permanece ausente na presença iniludível da escritura. Buscar uma nulidade ou um suplemento do lugar (*khôra*) não impõe uma atitude negativa de destruição, aqui a destruição pode ser o gozo da beatitude – como diz Mallarmé: *La destruction fut ma Béatrice* – que está em um mais além do falo, mais além do escrito.

Topologicamente se teria a metáfora de Bertran de Born. A cabeça decepada, própria luminosidade, e o tronco sombrio que se apaga. Os dois do matema, tanto do múltiplo quanto o expoente, refletem esse sempre dual que se replica: uma escritura depende da escritura. Na disjunção dessa forma se forma aquilo que deve sempre escapar. O espaço que se prolifera, em uma dimensionalidade não limitante, possibilita uma leitura não-homogênea dos fatos literários aqui apresentados. Deve-se, assim, deixar “satisfeitos de se dar o desespero” (como propõe Bandeira), como (des)astrosos são os resultados; como da dobra, outra dobra se fez chegada. Ou retorno.

BIBLIOGRAFIA

- LIVRO DOS CANTARES*: She Keng. Introdução, tradução, notas de Joaquim A. Guerra, S. J. Macau: Jesuítas Portugueses, 1979.
- O NAVEGANTE/The Seafarer*. Introdução e Trad. Rodrigo Garcia Lopes. Ed. Bilíngüe. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. 8. ed. Tradução, introdução e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia: 2006.
- ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: UNESP, 1997.
- ANDERSON, Chester G. *James Joyce: vidas literárias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Préface de Michel Butor. Paris: Gallimard, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1973.
- ARRIVÉ, Michel. *Linguagem e Psicanálise, Lingüística e Inconsciente: Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. *Lingüística e psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros*. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2001.
- ARROJO, Rosemary. (org.) *O signo desconstruído*. Campinas, SP: Pontes, 1992.
- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos II*. São Paulo: Globo, 1997.
- ATTRIDGE, Derek. Desfazendo as Palavras-Valise, ou Quem tem medo de *Finnegans Wake*? In: NESTROVSKY, Arthur (org.) *riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 339-363.
- AUSTER, Paul. *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber, 1999.
- AUSTIN, John L. *How to do things with words*. 2. ed. Cambridge: Harvard Univesity Press, 1975.
- _____. *Sentido e percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. A Retórica Antiga. In: COHEN, Jean et al. *Pesquisas de Retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975, pp.147-225.
- _____. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1981.
- _____. *Crítica e verdade*. 3. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Aula*. Tradução e estudo de Leyla Perrone-Moisés. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 2000a.
- _____. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000b.

- _____. *Elementos de semiologia*. 13. ed. Trad. Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2000c.
- _____. *Oeuvres complètes – tome I: 1942-1961*. Paris: Seuil, 2002a.
- _____. *Oeuvres complètes – tome II: 1962-1970*. Paris: Seuil, 2002b.
- _____. *Oeuvres complètes – tome III: 1968-1971*. Paris: Seuil, 2002c.
- _____. *Oeuvres complètes – tome IV: 1972-1976*. Paris: Seuil, 2002d.
- _____. *Oeuvres complètes – tome V: 1977-1980*. Paris: Seuil, 2002e.
- _____. *O prazer do texto*. 3. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002f.
- _____. *O neutro*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003b.
- _____. *O grão da voz: entrevistas: 1961-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 2000.
- BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Trad. e Apres. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: NESTROVSKY, Arthur (org.) *riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 323-338.
- BÉLANGER, Joël Catonguay. L'édification d'un Tombeau poétique: du rituel au recueil. *Études françaises* 38, 3, pp. 54-69, s.d.
- BÉNICHOU, Paul. *Selon Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Obras selecionadas I: magia e técnica, arte e ciência*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Obras selecionadas II: Rua de mão única*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BENNINGTON, Geoffrey. Le temps de la lecture. *Études Françaises* 38, 1-2, pp. 77-85.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. 3. ed. Trad. J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BENSTOCK, Bernard. *Joyce-again's wake: an analysis of Finnegans wake*. Seattle: University of Washington Press, 1965.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 2006, 2v.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BIRD, Edward A. *L'univers poétique de Stéphane Mallarmé*. Paris : Nizet, 1962.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2003a.
- _____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 2003b.
- _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Sherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 2006.
- BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BLOOM, Harold et al. *Deconstruction and criticism*. London/New York: Continuum, 2004.
- BOLDRINI, Lucia. *Joyce, Dante, and the Poetics of Literary Relations: Language and Meaning in Finnegans Wake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. Trad. Carlos Nejar et al. São Paulo: Globo, 1999a.
- _____. *Obras completas II*. Trad. Carlos Nejar et al. São Paulo: Globo, 2000a.
- _____. *Obras completas III*. Trad. Carlos Nejar et al. São Paulo: Globo, 2000b.
- _____. *Obras completas IV*. Trad. Carlos Nejar et al. São Paulo: Globo, 1999b.
- _____. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000c.

- _____. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991-2, 2v.
- _____. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2002, 3 v.
- BURGESS, Anthony. *Joysprick: an introduction to the language of James Joyce*. London: Andre Deutsch, 1974.
- _____. *Re Joyce*. New York: Norton & Company, 2000.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BUTOR, Michel et al. *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 11. ed. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 2007.
- CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton. *A skeleton key to Finnegans Wake: unlocking James Joyce's masterwork*. California: New World, 2005.
- CAMPION, Pierre. *Mallarmé: poésie et philosophie*. Paris: PUF, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma de Finnegans wake*. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976a.
- _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976b.
- _____. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977a.
- _____. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977b.
- _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000a.
- _____. (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 4. ed. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: EDUSP, 2000b.
- _____. *Galáxias*. 2. ed. rev. org. Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2004.
- _____. *O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan a escritura)*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1990.
- CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *Through the looking glass*. London: Pequin, 1994.
- CIXOUS, Hélène. Do Retrato a *Finnegans Wake*. Thot e a Literatura. In: BUTOR, Michel et al. *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969, pp. 113-122.
- _____. Vol d'aveugle autour d'une librairie. *Études Françaises* 38, 1-2, pp. 264-275.

- COHN, Robert Greer. *L'Œuvre de Mallarmé: « Un Coup de dés »*. Paris: Les Lettres, 1951.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- _____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão et al. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CONDÉ, Michel. Frontières de l'inconscient en littérature. *Études françaises*, 27, 2, 1991, pp. 07-24.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Último Round*. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, 2 t.
- COSTA, Luiz Angélico da (org.) *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996.
- COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CULLER, Jonathan. *The pursuit of signs: Semiotics, literature, deconstruction*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1988.
- _____. *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*. New York: Cornell University Press, 1992.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e idade média latina*. 2. ed. Brasília: INL, 1979.
- CUSSET, François. *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris: Découverte, 2005.
- DARRIBA, Vinicius. A falta conceituada por Lacan: da Coisa ao objeto *a. Ágora*. Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan-jun. 2005, pp. 63-76.
- DARMON, M. *Ensaio sobre a topologia lacaniana*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- DAVIES, Gardner. *Vers une explication rationnelle du Coup de dés*. Paris: Corti, 1992.
- DE MAN, Paul. *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. 2. ed. Minneapolis: Minnesota University Press, 1986.
- _____. *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2000.
- _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs I: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- _____. *La dissémination*. Paris: Gallimard, 1972a.
- _____. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972b.
- _____. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1974.
- _____. *Ulysse gramophone: Deux mots pour Joyce*. Paris: Gallimard, 1987a.
- _____. Mallarmé. Trad. de Francisco Torres Monreal. en «Antología», *Anthropos, Revista de documentación Científica de la Cultura*. Barcelona, Suplementos, 13, 1989, pp. 59-69.
- _____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa; António M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991a.
- _____. *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992.
- _____. *Khôra*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- _____. *Le monolingüisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996a.
- _____. *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Galilée, 1996b.
- _____. *Psyché: l'invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1998a.
- _____. *Of grammatology*. Introd. e trans. Gayatri C. Spivak. New York: Johns Hopkins University Press, 1998b.
- _____. *Gramatologia*. 2. ed. Trad. Miriam Chnaiderman; Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999b.

- _____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- _____. *A escritura e a diferença*. 3. ed. Trad. Maria Beatriz M. Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002a.
- _____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002b.
- _____. *Positions*. Paris: Editions Minuit, 2002c.
- _____. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004a.
- _____. *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 2004b.
- DERRIDA, Jacques; BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo César (org.) *Às margens: a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2002.
- ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Obra aberta*. 8. ed. Trad. Gionvanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. *Las poéticas de James Joyce*. 4. ed. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen, 2000a.
- _____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000b.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. São Paulo: Globo, 1989.
- EYBEN, Piero. *Escriturização: gramática e sistêmica do meta-signo (Mallarmé, e depois)*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Brasília: Universidade de Brasília, 2005.
- FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FELMAN, Shoshana (ed.) *Literature and Psychoanalysis: The question of reading: otherwise*. 9. ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.
- FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (org.) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 4. ed. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: EDUSP, 2000, pp. 109-148.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. Jacques Lacan: apropriação e subversão da lingüística. *Ágora*, v. V, n. 1, jan/jun 2002, pp. 113-132.
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Présentation, Notes et Dossier par Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: Flammarion, 1999.
- _____. *Bouvard e Pécuchet*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce que la critique? Critique et *Aufklärung*. *Bulletin de la Société française de philosophie*, Vol. 82, n° 2, pp. 35 - 63, avr/juin 1990 (Conferência proferida em 27 de maio de 1978). Documento on-line.
- _____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault: a filosofia e a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, pp. 139-174.
- FREADMAN, Richard; MILLER, Seuman. O pós-estruturalismo de Jacques Derrida: o construtivismo lingüístico (pós-)saussureano. In: _____. *Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. Trad. Aguinaldo J. Gonçalves, Álvaro Hattnhem. São Paulo: UNESP, 1994, pp. 149-211.
- FREUD, Sigmund. Jokes and their relation to the unconscious. *The standard edition of the Complete Psychological works of S. Freud*. Vol. VIII, London: Hogarth Press, 1958a.
- _____. On dreams. *The standard edition of the Complete Psychological works of S. Freud*. Vol. V, London: Hogarth Press, 1958b.
- _____. Projeto para uma psicologia científica. *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v. I, pp. 385-529.
- _____. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

- _____. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume I: 1911-1915*. Trad. Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- _____. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume II: 1915-1920*. Trad. Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume III: 1923-1940*. Trad. Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2007.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GADAMER, Hans-Georg. Sobre o círculo da compreensão. In: ALMEIDA, Custódio L. Silva de et al. *Hermenêutica filosófica: nas trilhas de Hans-Georg Gadamer*. Porto Alegre: EDPUCRS, 2000.
- _____. *Verdade e método*. 3. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. *Destrucción y deconstrucción*. In: *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, s. d., pp. 349-359.
- _____. *Hermenêutica em retrospectiva, volume II: a virada hermenêutica*. Tradução Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2007b.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana: Sobre as afasias / O Projeto de 1895*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004a, v. 1.
- _____. *Introdução à metapsicologia freudiana: A interpretação dos sonhos*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004b, v. 2.
- _____. *Introdução à metapsicologia freudiana: Artigos de Metapsicologia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004c, v. 3.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1992.
- _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.
- GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses: a study*. New York: Vintage Books, 1958.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. 3. ed. Bilíngüe. Trad. Jenny Klabin Segall; apres. Marcus V. Mazzari; il. Eugène Delacroix. São Paulo: 34, 2007.
- GONNEVILLE, Marthe. *Poésie et typographie(s). Études françaises*, 18,3, pp. 21-34.
- GREIMAS, A. J. et al. *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse, 1972.
- GREIMAS, A. J. A enunciação (postura epistemológica). *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, n. 1, Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, Riberão Preto, 1974, pp. 09-25.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Anotações. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Brinde fúnebre e outros poemas*. Organização e tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 63-108.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAYMAN, David. *Joyce et Mallarmé*. Paris: Lettres Modernes, 1956, 2 v.
- HARARI, Roberto. *Como se chama James Joyce? A partir do seminário Le Sinthome de J. Lacan*. Salvador, Rio de Janeiro: Ágalma, Campo Matemático, 2002.
- HART, Clive. *Structure and motif in Finnegans wake*. Evanston: Northwestern University Press, 1962.
- HEIDEGGER, Martin. Sobre a essência do Fundamento. In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973, pp. 201-323. Coleção “Os Pensadores”.
- _____. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México: FCE, 2001.
- _____. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Univ. São Francisco, 2003.

- _____. *Ensaaios e Conferências*. 4. ed. Trad. Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Univ. São Francisco, 2007.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2. ed. Trad. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HOMERO. *Odisséia, volume 1: Telemaquia*. Trad. e comentários Donald Schüler. Edição Bilingüe. Porto Alegre: L&PM, 2007a.
- _____. *Odisséia, volume 2: Regresso*. Trad. e comentários Donald Schüler. Edição Bilingüe. Porto Alegre: L&PM, 2007b.
- _____. *Odisséia, volume 3: Ítaca*. Trad. e comentários Donald Schüler. Edição Bilingüe. Porto Alegre: L&PM, 2007c.
- _____. *Odyssey*. Trans. Stanley Lombardo. Indianapolis: Hackett, 2000.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, CD-ROM.
- HOUAISS, Antônio; AVERY, Catherine B. (ed.) *The Exitus Dictionary of the English and Portuguese Languages*. New Jersey: Prentice-Hall, 1981, 2 v.
- HUYSMANS, Jori-Karl. *À rebours*. 2. ed. Paris: Gallimard, 1977.
- JAEGER, Michael. A aposta de Fausto e o processo da Modernidade (Figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe). *Estudos Avançados*, 21 (59), pp. 309-322, 2007.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. Haroldo de Campos et al. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Questions de poétique*. trad. Tzvetan Todorov et al. Paris: Seuil, 1973.
- _____. *Poética em ação*. Seleção, prefácio e org. João Alexandre Barbosa, São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1990.
- _____. *Linguística e comunicação*. 19. ed. trad. José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2003.
- JOHNSON, Barbara. The frame of reference. In: MULLER, John P.; RICHARDSON, William J. (ed.) *The purloined Poe: Lacan, Derrida and psychoanalytic reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.
- JORGE, Marco A. C.; FERREIRA, Nadiá. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- JORGE, Marco A. Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: as bases conceituais*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, v. 1.
- JOYCE, James. *Finnegans wake/Finnicius revém – livro I, capítulo 1*. Trad. Donald Schüler. Edição Bilingüe. Cotia, SP/Porto Alegre: Ateliê/Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999, v. 1.
- _____. *Finnegans wake/Finnicius revém – livro I, capítulos 2, 3 e 4*. Trad. e notas de Donald Schüler. Edição Bilingüe. São Paulo: Ateliê, 2003a, v. 2.
- _____. *Finnegans wake/Finnicius revém – livro I, capítulos 5, 6, 7 e 8*. Trad. e notas de Donald Schüler. Edição Bilingüe. São Paulo: Ateliê, 2001, v. 3.
- _____. *Finnegans wake/Finnicius revém – livro II, capítulos 9, 10, 11 e 12*. Trad. e notas de Donald Schüler. Edição Bilingüe. São Paulo: Ateliê, 2002, v. 4.
- _____. *Finnegans wake/Finnicius revém – livros III e IV, capítulos 13, 14, 15, 16 e 17*. Trad. e notas de Donald Schüler. Edição Bilingüe. São Paulo: Ateliê, 2003b, v. 5.
- _____. *Finnegans wake*. Trad. Philippe Lavergne. Paris: Gallimard, 1982.
- _____. *Ulysses*. Annotated Students Edition. New York: Penguin, 2000.
- _____. *Ulisses*. 14. ed. Trad. Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- _____. *A portrait of the artist as a young man*. New York: B. W. Huebsch, 1916. [Edição digitalizada pela University of California].

- _____. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro/Publifolha, 1998a.
- _____. *Dubliners*. London: G. R. Richards, 1914. [Edição digitalizada pela University of California].
- _____. *Dublinenses*. 11. ed. Trad. Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. *Chamber Music*. Boston: The Cornhill Co., 1918. [Edição digitalizada pela University of California].
- _____. *Música de Câmara*. Trad., introd., notas Alípio Correia de Franca Neto. Edição Bilingüe. São Paulo: Iluminuras, 1998b.
- KATZ, Chaim S. (org.) *Psicose: uma leitura psicanalítica*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Escuta, 1991.
- KAUFFMANN, Pierre (ed.) *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Σημειωτική: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1978.
- _____. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- _____. Semanálise e produção do sentido: Alguns problemas de semiótica literária a propósito de um texto de Mallarmé: *Un coup de dés*. In: GREIMAS, A. J.(org.) *Ensaio de semiótica poética*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.
- _____. *Polylogue*. Paris : Seuil, 1977.
- _____. *Joyce: The Gracehoper*, ou O Retorno de Orfeu. In NESTROVSKY, Arthur (org.) *riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 389-406.
- _____. *Introdução à semanálise*. 2. ed. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *Le Séminaire, livre VII: l'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.
- _____. *Le Séminaire, livre XI: Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1990.
- _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- _____. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001.
- _____. *O Seminário, livro 3: As psicoses*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *Le Séminaire, livre XX: Encore*. Paris: Seuil, 2005a.
- _____. *Le Séminaire, livre XXIII: Le Sinthome*. Paris: Seuil, 2005b.
- _____. *Nomes-do-pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005c.
- _____. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005d.
- _____. *Le Séminaire, livre XVIII: d'un discours qui ne serait pas du semblant*. Paris: Seuil, 2006.
- _____. *O Seminário, livro XXIII: o sinthoma*. Tradução Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. *O Seminário, livro 16: de um Outro a outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. *Le séminaire, livre XXII: R.S.I. Inédito*. [Edição pirata], 1974.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J.-B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. 5. ed. Paris: Quadrige/PUF, 2007.
- LARANJEIRA, Mário. *A poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. As palavras do psicótico. In: KATZ, Chaim S. (org.). *Psicose: uma leitura psicanalítica*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Escuta, 1991, pp. 126-144.
- LEIRIS, Michel. *O espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

- _____. *A idade viril*: precedido por ‘Da literatura como tauromaquia’. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- LEVIN, Harry. *James Joyce: a critical introduction*. Connecticut: New Directions Books, 1941.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, 2 v.
- LISSE, Michel. Déconstructions. *Études Françaises* 38, 1-2, pp. 59-76.
- LITTRÉ, Émile. *Le petit Littré: dictionnaire de la langue française*. Abrégé par A. Beaujean. Paris: Librairie Générale Française, 1990, « La Pochotèque ».
- LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *Revista Colóquio/Letras*. n. 143-144, Jan. 1997, p. 5-18.
- LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a um jovem escritor: “toda vida merece um livro”*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.
- LOTMAN, Juri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo V. Raposo; Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994.
- LUCHESI, Marco; TEIXEIRA, Faustino. *O canto da unidade: em torno da poética de Rūmī*. Rio de Janeiro: Fissus, 2007.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do Inclassificável. *Revista Aletria – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG*, Belo Horizonte, jan-jun., v. 15, p. 155-162, 2007.
- MAJOR, René. *Lacan com Derrida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Genève: Éditions d’Art Albert Skira, 1943.
- _____. *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard/Pléiade, 1945.
- _____. *Poemas*. Org. e Trad. José Lino Grünwald. Edição Bilíngüe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Oeuvres complètes I*. Texte établi et annoté par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard/Pléiade, 1998.
- _____. *Fragmentos sobre el libro*. Trad. Juan Gregorio. Valencia: Artes Gráficas Saler, 2002.
- _____. *Oeuvres complètes II*. Texte établi et annoté par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard/Pléiade, 2003.
- _____. *Para una tumba de Anatole*. Zaragoza: Bassarai, 2005.
- _____. *Pour un tombeau d’Anatole*. Introduction et notes Jean-Pierre Richard. Paris: Seuil, 2006.
- _____. *Brinde fúnebre e outros poemas*. Organização e tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007a.
- _____. *Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard*. Manuscrit et épreuves. Édition et observations de Françoise Morel. Ed. fac-similar. Paris: La Table Ronde, 2007b.
- MANDIL, Ram. *O efeito da letra: Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: UFMG, ContraCapa, 2003.
- MANGUEL, Alberto. Breve historia de la página. In: BENET, Juan et al. *Entender todo esto 2*. Barcelona: FNAC, 2008, pp. 265-278.
- MAURON, Charles. *Mallarmé l’obscur*. Paris: Corti, 1968.
- MCHUGH, Roland. *Annotations to Finnegans wake*. Rev. ed. Baltimore: John Hopkins University Press, 1991.
- MELO E CASTRO, E. M. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. Org. Nádia Battella Gotlib. São Paulo: EDUSP, 1993.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Edição org. por Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão: Uma história de Wall Street*. Trad. Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MENDES, Murilo. *Melhores poemas de Murilo Mendes*. Seleção de Luciana Stegagno Picchio. 3. ed. São Paulo: Global, 2000.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique*. Paris: Gallimard, 1970-1973, vv. 1-3.
- _____. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 2002.
- MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1966.
- MILLER, Jacques-Alain. *Matemas I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- MILLER, J. Hillis. *A ética da leitura: ensaios 1979-1989*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MILNER, Jean-Claude. *Mallarmé au tombeau*. Paris: Verdier, 1999.
- MONDOR, Henri. *Vie de Mallarmé*. 34. ed. Paris: Gallimard, 1950.
- MUKARŮVSKÝ, Jan. A arte como fato semiológico. In: GUINSBURG, J. (org.) *Círculo Lingüístico de Praga*. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 63-72.
- _____. A denominação poética e a função estética da língua. In: GUINSBURG, J. (org.) *Círculo Lingüístico de Praga*. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 73-84.
- MULLER, John P.; RICHARDSON, William J. (ed.) *The purloined Poe: Lacan, Derrida and psychoanalytic reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.
- NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *O título da letra: uma leitura de Lacan*. Trad. Sérgio J. de Almeida. São Paulo: Escuta, 1991.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: 'notas' de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2001.
- _____. *Ângulos: literatura & outras artes*. Juiz de Fora; Chapecó: UFJF; Argos, 2002.
- _____. (org.) *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula (orgs.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- NASIO, J.-D. *5 lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- NESTROVSKY, Arthur (org.) *riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- NORMANDIN, Lucie. *Divagations ou le flagrant délit du livre*. *Études Françaises* 18, 3, pp. 35-48.
- NORRIS, Margot. *The decentered universe of Finnegans wake: a structuralist analysis*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Bocage. Edição Bilíngüe. Introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000.
- PAIVA, Manoel. *Matemática*. São Paulo: Moderna, 1995, v. 1.
- PARIS, Jean. *Joyce*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- _____. *Conjunções e disjunções*. Trad. Lucia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Transblanco*. Trad. Haroldo de Campos; Octavio Paz. Edição Bilíngüe. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Signos em rotação*. 3. ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *La casa de la presencia: poesía e história*. 3. Ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Edición del Autor, 1999. [Obras Completas, Tomo I].
- PEIRCE, Charles Sanders. *The essential writings*. Ed. Edward C. Moore. New York: Harper & Row Publishers, 1972a.

- _____. *Semiótica e filosofia*. Introdução, seleção e trad. Octanny S. da Mota; Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972b.
- _____. *Semiótica*. 3. ed. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A falência da crítica: um caso limite: Lautréamont*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Flores da escrivadinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Texto, crítica, escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê, 2004.
- _____. *Informação Linguagem Comunicação*. 25. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- PLATÃO. *Diálogos: Teeteto – Crátilo*. 3. ed. rev. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.
- _____. *Diálogos: Critão, Menão, Hípias e outros*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2007.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- PORGE, Erik. *Jacques Lacan, um psicanalista: percurso de um ensino*. Brasília: UnB, 2006.
- POULET, Georges. *Études sur le temps humain II: la distance intérieure*. Paris: Plon, 2006.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 9. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999.
- _____. *The spirit of romance*. New York: New Directions Publishing, 1968a.
- _____. *Literary essays*. New York: New Directions Publishing, 1968b.
- _____. *Guide to kulchur*. New York: New Directions Publishing, 1970.
- _____. *Shih-Ching: The Classic Anthology defined by Confucius*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
- RABATÉ, Jean-Michel. Des lectures de Joyce, oui. *Études Françaises* 38, 1-2, pp. 179-188.
- RABINOVITCH, Solal. *A forclusão: presos do lado de fora*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- RACINE, Jean. *Três tragédias: Phèdre, Esther e Athalia*. Trad. Jenny K. Segall. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- _____. *Phèdre*. Paris: Le livre de poche, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé, la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.
- _____. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961.
- _____. Mallarmé, la notion, le rien. Etude d'un manuscrit. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Épouser la notion*. Frontfroide: Bibliothèque Artistique & Littéraire, 1992.
- _____. Stéphane Mallarmé et son fils Anatole. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Pour un tombeau d'Anatole*. Paris: Seuil, 2006.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.
- _____. *De l'interprétation: Essai sur Freud*. Paris: Seuil, 2006.
- RIFFATERRE, Michael. L'illusion référentielle. In: BARTHES, Roland et al. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982, pp. 91-118.
- _____. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Semiótica de la poésie*. Trad. Jean-Jacques Thomas Paris: Seuil, 1990.
- RISÉRIO, Antonio. Via Vico. *Revista da USP*. n. 23, set.-nov./1994, pp. 35-47.

- ROBERT, Paul. *Le Petit Robert: Version Électronique du Nouveau Petit Robert*. Paris: Le Robert, 1996, CD-ROM.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROTMAN, Brian. *Signifying nothing: the semiotics of zero*. California: Stanford University Press, 1993.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *Jacques Lacan*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RUSSELL, Bertrand. *Introdução à filosofia matemática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- SAFOUAN, Moustapha. Da forclusão. In: KATZ, Chaim S. (org.) *Psicose: uma leitura psicanalítica*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Escuta, 1991, pp. 213-232.
- SANTAELLA, Lucia. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: UNESP, 2004.
- _____. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. Enigmas, imagens e palavras. *Revista da USP*, São Paulo, n. 16, dez./1992-fev./1993, pp.36-51.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: UNESCO. *América latina em sua literatura*. Coord. e introd. César Fernández Moreno. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 161-178.
- SARTRE, Jean-Paul. *Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre*. Paris: Gallimard, 1986.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 20. ed. Trad. José Paulo Paes et al. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. As palavras sob palavras. In: SAUSSURE, Ferdinand de et al. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, pp. 07-59. [Coleção "Os Pensadores".]
- SCHERER, Jacques. *Le Livre de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1977.
- SCHINAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. *ALCEU*, v. 1, n.2, jan/jun-2001, pp. 28-41.
- _____. À procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, Heidrun K.; SCHØLLHAMMER, Karl E. (org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, pp. 76-90.
- SCHÜLER, Donaldo. Introdução. In: JOYCE, James. *Finnegans wake/Finnicius revém – livro I, capítulo 1*. Edição Bilingüe. Cotia, SP/Porto Alegre: Ateliê/Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999, v. 1, pp. 13-25.
- _____. *Finnício Riovém*. Ilustrações de Cristiane Löff. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- SEARLE, John R. *Expressão e significado: estudos da teoria dos atos de fala*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- _____. *Henrique IV – peça 1*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000a.
- _____. *Henrique IV – peça 2*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000b.
- SLOTE, Sam. *The Silence in Progress of Dante, Mallarmé and Joyce*. London: Peter Lang Publishing, 1999.
- _____. *Wilde thing: concerning the eccentricities of a figure of decadence in Finnegans Wake*. Disponível em: <http://www.antwerpjamesjoycecenter.com/wilde.html>. Acessado em 2006.
- SOLER, Colette. *O inconsciente a céu aberto da psicose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- SOLLERS, Philippe. *Logiques*. Paris: Seuil, 1968.
- _____. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *Théorie des exceptions*. Paris: Gallimard, 1993.

- SONTAG, Susan. *The aesthetics of silence*. Disponível em: <http://www.ubu.com/asp/asp5and6/threeEssays.html#sontag>. Acessado em 2006.
- _____. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004.
- SOUSA, Eudoro. *Horizonte e complementaridade*. Brasília, São Paulo: UnB, Duas Cidades, 1975.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- STEINER, George. *Language and silence*. London: Faber and Faber, 1990a.
- _____. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.
- SWOKOWSKI, Earl W. *Cálculo com Geometria Analítica*. 2. ed. Trad. Alfredo Alves de Faria. São Paulo: Makron Books, 1994, v. 2.
- TINDALL, William York. *A reader's guide to James Joyce*. New York: Noonday Press, 1959.
- _____. *A reader's guide to Finnegans Wake*. New York: Syracuse University Press, 1996.
- TINIANOV, Juri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Trad. M. J. A. Pereira e C. Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Trad. M. J. A. Pereira e C. Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TODOROV, Tzvetan. A descrição da significação em literatura. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e Semiologia: Pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972, pp. 148-159.
- _____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TOLEDO, Dionísio (org.) *Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Trad. Zênia de Faria; Reasylyvia Toledo; Dionísio Toledo. Porto Alegre: Globo, 1978.
- TORRANO, Jaa. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses*. Trad. e Introd. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- UNESCO. *América latina em sua literatura*. Coord. e introd. César Fernández Moreno. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Trad. Geraldo Gérson de Souza. Ed. Bilíngüe. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Variété I et II*. Paris: Gallimard, 2002a.
- _____. *Variété III, IV et V*. Paris: Gallimard, 2002b.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Traducción de Juan Carlos Gentile. 3. ed. Barcelona: Península, 1998.
- _____. La crisis de la subjetividad de Nietzsche a Heidegger. In: *Ética de la interpretación*. Traducción de T. Oñate. Barcelona: Paidós, 1991.
- _____. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Traducción de Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Paidós, 1992.
- VICO, Giambattista. *Princípios de (uma) ciência nova*. Trad. Antonio Prado. São Paulo: Nova Abril Cultural, 1974, “Os Pensadores”.
- _____. *A ciência nova*. Trad. Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *O mal de Montano*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- VIRGÍLIO. *Geórgicas e Eneida*. Traduções de António Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. São Paulo: W. M. Jackson, 1949.
- VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: EPU, 1991.
- WALEY, Arthur. *The Book of Songs: The Ancient Chinese Classic of Poetry (Shijing)*. New York: Grove Press, 2000.
- WILLEMART, Philippe. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria/FAPESP, 1995.

_____. *A pequena letra em teoria literária: a literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure*. São Paulo: Annablume, 1997.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre literatura imaginativa de 1870 a 1930*. 7. ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

ZARADER, Marlène. *L'être et le neutre: à partir de Maurice Blanchot*. Paris: Verdier, 2001.