

1. A LITERATURA IMPENSÁVEL

RANCIÈRE, Jacques. Políticas da escrita. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995 [1995]

Quem procura delimitar em sua singularidade o ser da coisa literária esbarra em primeiro lugar na opacidade de um nome. A palavra literatura parece, realmente, dotada de notável capacidade de apagar as operações que a constituíram como objeto teórico. Historicamente, a noção se impôs como por surpresa num deslizamento de sentido, ínfimo o bastante em sua operação para que alguns possam simplesmente tê-lo ignorado, radical o bastante em seus efeitos para que outros possam ter feito da literatura um sacerdócio ou uma nova nobreza.

O deslizamento histórico pode, em primeira análise, ser designado de maneira muito simples: é a passagem de um saber para uma arte. No século XVIII, como se sabe, a literatura não era a arte dos escritores, era o saber dos letrados, aquilo que lhes permitia apreciar as belas-letas. Estas, por seu lado, eram artes bem definidas, a poesia e a eloquência. Uma e outra se dividiam em gêneros determinados segundo variáveis específicas: o assunto de que tratavam, os sentimentos que tentavam provocar, os modos de composição e métrica que utilizavam. Gêneros e subgêneros punham em prática saberes precisos correspondentes às três grandes atividades usadas na construção da obra: a *inventio*, que determinava os assuntos, a *dispositio*, que dava organização as partes do poema ou do discurso, a *elocutio*, que dava aos caracteres e aos episódios o tom e os complementos que conviñham à dignidade do gênero ao mesmo tempo que à especificidade do assunto. Regras técnicas indicavam os meios de produzir efeitos expressivos específicos. Regras de gosto permitiam julgar quais efeitos deviam ou não deviam ser produzidos. As aulas de literatura do século dezoito ensinavam o letrado a apreciar as obras a partir desses saberes e dessas normas.

No século XIX, essa palavra literatura, que designava um saber, passará a designar seu objeto. A literatura se torna propriamente a atividade daquele que escreve. Ora, essa mudança de natureza e de assunto parece se fazer sem que ninguém note. A aula de literatura no século

próprio do discurso, até mesmo um modo de vida próprio, a realização de um dever específico para com a língua, onde ética e estilística se confundem. Ela veio assim a se enunciar, pela pena de Mallarmé, como a própria realidade que existe, “sozinha, com exceção de tudo”.

Sob o mesmo nome de literatura vieram então se confundir operações contraditórias. A literatura dá nome a uma ruptura em relação à tradição das belas-lettras; ela apaga essa ruptura na ilusão da continuidade, mas pode também levá-la a seu ponto de absolutização. Antes de mais nada, o nome de literatura é capaz de fazer coexistir os contrários: na época das declarações de Mallarmé, os manuais de escola primária continuavam a manejar sem perturbação as regras da *inventio*, da *dispositio* e da *elocutio*. E ainda hoje coexistem as histórias de literatura para as quais a continuidade de uma mesma arte percorre as eras, e os pensamentos da literatura que fazem a descoberta, ainda na infância desta, de um avesso obscuro e silencioso da língua.

Pode-se, naturalmente, reduzir a inquietação induzida pela ambigüidade da palavra: dizer que só há literário, propriamente dito, depois que a literatura se nomeou e se experimentou como tal ou, ao contrário, que a palavra literatura é o nome com o qual atualmente percebemos aquilo que, em sua efetuação, pertencia a outras categorias (poesia, belas-lettras, etc.). Põe-se então a palavra em acordo com a idéia, seja relativizando o nome, seja especificando seu conteúdo. Minha hipótese é que, ao se proceder assim, deixa-se escapar precisamente a própria questão colocada pela literatura, questão que vem justamente perturbar a ordem das classificações entre os modos e os gêneros do discurso. A impossibilidade de delimitação entre uma noção comum e o conceito específico de uma coisa definida não é um defeito atribuível às imperfeições da língua ou ao atraso do conceito. “Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, idéias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação e a essa guerra da escrita onde se fazem e se desfazem as relações entre a ordem do discurso e a ordem dos estados.

Há nisso, para a filosofia, o princípio de uma perturbação mais grave do que o velho engano dos poetas denunciado na *Repubblica*. Sem dúvida Homero e seus pares são, para Platão, duplamente enganadores: em seus *mythoi* que nos apresentam deuses que desmentem a pró-

anterior ensinava a apreciar as obras de belas-lettras, agora ensinará a apreciar as obras da literatura. As coisas ocorrem como se apenas tivessem sido mudados um nome e um ponto de focalização: as belas-lettras teriam adotado o nome de literatura, o ponto de vista teria se deslocado do saber do apreciador para o conhecimento da idiossincrasia particular do produtor. Parece assim assegurada a continuidade das belas-lettras de antanho para a literatura. E mesmo esse nome novo de literatura se revela mais próprio que o antigo para fundar uma historicidade específica. Parece permitir finalmente pensar, em sua continuidade, o conjunto das artes da língua desde o primórdio das eras, dos textos sagrados e saberes retóricos até os romances modernos, passando pelos grandes gêneros poéticos — trágico, épico e lírico.

Essa aparente continuidade encontra no entanto um paradoxo, particularmente detectável na leitura do livro de Ernst Robert Curtius, *Literatura européia e Idade Média latina*. Curtius afirma a existência de uma continuidade desde as escolas de retórica gregas até a literatura moderna. Essa continuidade seria marcada pela transmissão ininterrupta de saberes e também por um certo número de *topoi* que determinam uma mesma rede de fábulas e um mesmo estatuto do livro. Entretanto, Curtius escreve com o sentimento de um perigo: a continuidade da literatura européia está em situação arriscada devido à perda dos saberes tradicionais. Mas a pergunta que ele não pode fazer é a seguinte: será que não há precisamente correlação entre a perda dos saberes tradicionais e o surgimento dessa idéia de literatura que permite retrospectivamente compreender numa mesma noção essas artes e esses saberes da língua? A literatura torna-se precisamente nomeável como a atividade específica daqueles que escrevem no momento em que a “herança” se desvanece. Ela não é aquilo que sucede às belas-lettras, porém aquilo que as suprime. Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever. É sabido que os dois gêneros através dos quais ela se conhece como tal são precisamente os dois gêneros fora de gênero: a poesia lírica, situada à margem da grande poesia — épica e dramática —, e o romance, situado à margem da eloqüência. Foi a partir deles que a revolução romântica se pensou, que a literatura pôde se colocar como uma experiência e uma prática autônomas da linguagem. Foi assim que ela se definiu como uma capacidade própria: o estilo, essa “maneira absoluta de ver as coisas” (Flaubert) que se desliga da subordinação da *elocutio*. A literatura veio assim a se dar como um modo

pria idéia do divino; em sua *lexis*, quando escondem sua palavra na palavra de seus personagens. Mas esse duplo engano é definível para quem sabe definir os atributos da divindade e enumerar as posições possíveis de um falante em relação ao discurso de que ele é o pai. Então é possível pôr de volta em seu lugar o imitador cujos simulacros e homônimos introduziam a desordem do duplo na cidade onde cada um deve fazer seu próprio negócio. O gesto que exclui o poeta não é senão consequência do gesto que lhe designa seu lugar. Essa designação é o princípio de uma delimitação estável dos discursos que poderá se presen-
tar à reabilitação da *techné* poética. O legislador técnico da *Poética* realiza então, melhor que o legislador político da *Republica*, a colocação do poema em seu lugar. Mas o abandono da escrita exposto pelo mito do *Fedro* é de natureza completamente diversa. Pois ele furta o "pai do discurso" a qualquer determinação. Este já não está oculto, e sim ausente. À fábula mentirosa, devedora para com a verdade daquilo que diz, opõe-se o escrito órfão que não se deixa mais confrontar com sua verdade. O simulacro poético é um corpo a mais que deixa reconhecer sua textura de ilusão e denuncia seu pai. Em compensação, é próprio do escrito apagar a semelhança que permite atribuir um discurso a seu pai. O corpo da letra se furta tornando sua alma invisível. A letra muda/tagarela não separa apenas o filósofo do logógrafo. Ela apaga as delimitações entre os modos do discurso ao fazer desaparecer o princípio de filiação que permite identificar um discurso ao reconhecer seu pai.

Talvez seja nesse apagamento que a literatura tem seu lugar virtual. E a notável arquitetura do *Fedro*, esse diálogo que só consegue exorcizar a perturbação da escrita à custa de multiplicar os níveis e as formas da escrita, a paródia das formas e dos tons, o entrelaçamento do discurso e de seu comentário, certamente é sintomática: ela dispõe, em suma, todos os elementos daquilo que Bakhtin chamará o diálogismo e a polifonia romanescos, como que para fechar por antecipação essa desordem das vozes e dos corpos que virá a tomar o nome de romance. Aquilo que virá a ser recoberto pelo nome "indeterminado" de literatura poderia então ser o redobramento daquilo que aqui está fechado, o conjunto aberto e sem lei das aventuras da letra com falta de um corpo, onde a delimitação dos discursos não pára de se apagar, voltando a tomar figura sem cessar, onde qualquer distribuição legítima das posições de enunciação desaparece na comunidade de sem contornos dos seres falantes. O ser da literatura seria o ser da língua onde esta se furta às ordenações que dão aos corpos vozes pró-

prias para colocá-los em seu lugar e em sua função: uma perturbação na língua análoga à perturbação democrática dos corpos quando só a contingência igualitária os põe juntos.

Esta é uma desordem que a filosofia não deixou de evitar. E as coisas ocorrem como se, em todos os lugares onde é exposta ao ser singular do literário, ela conjurasse a inquietação deste reduzindo-o às categorias bem determinadas da poesia e da ficção. Assim se prolonga pela modernidade um platonismo cuja característica não é a de reproduzir o veredito platônico, mas a de reconduzir o cenário onde este se enunciava: o palco onde a filosofia só tem diante de si a convenção e a ficção poética, só o engano da fábula e a posição do poeta presente/ausente em seu poema. Então é possível, efetivamente, dar ao poema ou à ficção seu lugar legítimo, à custa de reinterpretar a cena para definir uma verdade da fábula ou uma funcionalidade da posição de enunciação do poeta. O engano homérico e a mentira da cena podem então se oferecer como modelos para conjurar a perturbação literária por trás da atribuição do *dizer* poético ou da convenção ficcional. Examinarei sumariamente aqui dois exemplos desses procedimentos que dão ao poema seu corpo de verdade ou à ficção seu lugar, próprio para suspender a questão da verdade.

O LIVRO DO POVO

O primeiro procedimento é exemplarmente visto na conceitualização hegeliana da poesia. Esta tende para a refutação do que se pode chamar a heresia romântica da literatura. Essa heresia é particularmente ilustrada na concepção schlegeliana de uma poesia dotada do poder de reflexão sobre seu ato próprio e capaz de um auto-engendramento ao infinito. Hegel trata de separar o poder poético da figuração e o poder especulativo da reflexão. Isso implica numa dupla operação que define uma dupla "história" da forma poética. Por um lado, a poesia é mostrada como aquela arte impelida para o seu fim por seu próprio privilégio. Tendo a ver apenas com o conteúdo do espírito e a matéria da língua, a poesia está sempre ameaçada de perder essa consistência exterior, essa *idealidade* que define o próprio da arte. Que a poesia requiera uma "união indissociável do som e do sentido" (Valéry), não é isso com efeito a novidade desconcertante que a poesia moderna teria descoberto ao se fechar na solidão da linguagem. É a con-

dição que Hegel define para a idealidade poética em geral e é precisamente aquela que ele coloca como impossível agora. Com o esclarecimento do conteúdo do espírito e a racionalização de uma língua que tende para o estado de meio transparente e inerte, a poesia vê o chão lhe desaparecer de sob os pés. Ela se vê empurrada para fora de si mesma, para a prosa do pensamento. Mas, precisamente, ela só pode completar esse movimento, tornar-se poesia que se reflete, à custa de se suprimir como poesia. Não há então "poesia progressiva infinita", no sentido de Friedrich Schlegel, há o limite onde o conteúdo e a matéria da poesia se tornam o objeto e o meio de outro discurso, o discurso filosófico. O fim "romântico" da poesia é a volta mediatizada à condição inicial de toda arte, o fato de qualquer sensível ser inadaptado para dar corpo à significação.

Mas essa operação que separa a poesia de sua pretensão a se tornar, sob o nome de literatura, sua própria filosofia, tem de ser completada por uma operação que fixe, diante dessa pretensão, um "próprio" da idealidade poética que, num mesmo movimento, delimite o terreno onde ela está propriamente em casa e lhe dê esse corpo de sentido encarnado próprio para a face filosófica. A isto é que responde a conceitualização da objetividade épica como primeiro momento da poesia. Efetivamente, essa conceitualização esboça, para além da especificidade do gênero épico, um pensamento do corpo poético. Este pensamento se organiza precisamente como uma reinterpretação da questão platônica da *lexis* poética e da figura de Homero, o enganador. A questão da "voz" de Homero servia, no livro III da *República*, para marcar a maneira como o poeta "se esconde" no poema. Aristóteles retoma a imagem, disposto a inverter o valor dela, louvando em Homero a arte suprema daquele que sabe desaparecer no poema e neste organizar o engano. Mas em Hegel já não se tratará mais de engano "feio" ou "bonito". A maneira como Homero se esconde em seu poema é precisamente a efetuação da verdade própria ao poema. A voz de Homero é inteiramente individual, Homero é inteiramente pai de seu poema na medida em que essa voz não lhe pertence, que ela é a expressão de uma objetividade épica que se conhece através do poema. Essa "propriedade" do poema se opõe a uma hipótese específica que Hegel refuta com significativo vigor: que os poemas homéricos sejam feitos de trechos escritos juntados uns aos outros, eventualmente redigidos em épocas diferentes por autores diferentes, em uma palavra, que sejam "escritos". Essa idéia, para Hegel, é inaceitável: o dis-

curso vivo, como em Platão, é aquele que leva a potência de seu pai. É sempre feito por um só. Mas é também feito por um só na medida em que não é "feito" por ele, em que este não o produz como resultado de uma intenção de fabricação. A unidade que filia o poema a seu único pai é a unidade imediata de uma voz e de um corpo, de uma subjetividade singular e de uma comunidade ética. O poeta exprime a verdade que Platão recusa a ele e realiza a arte que Aristóteles reconhece nele na medida em que ele é tanto o filho quanto o pai de seu discurso. Homero é esse pai/filho exemplar que se opõe ao artifício daquele que é simplesmente pai (Virgílio na *Eneida*) ou à fatuidade daqueles que são apenas filhos de seu canto (os autores anônimos dos ciclos populares). Essa unidade imediata de uma voz individual e de uma comunidade ética está exemplarmente realizada na epopeia por que o próprio mundo heróico cantado pela epopeia é marcado pela unidade imediatista da comunidade ética substancial e das vontades subjetivas que, em seu próprio enfrentamento, manifestam seu caráter. É por isso que Homero pode ser o pai inteiramente presente e inteiramente escondido de seu discurso. A relação que ele mantém com seu poema é homóloga à dos heróis que, no próprio desdobramento de sua "livre individualidade" exprimem a especificidade da comunidade ética. A condição do poema épico é a positividade indiferenciada de um poético, no sentido estrito: um mundo onde a unidade do *poiein* ainda não está rompida pela separação dos modos do *fazer* própria à civilização da escrita. O mundo heróico que dá à epopeia seu chão e sua matéria é o mundo de antes da separação entre os registros diferentes de atividade, de antes da racionalidade industrial e estatal: nele o universo dos objetos cotidianos não se separa daqueles dos negócios públicos nem se opõe à personalidade dos indivíduos. Nele o príncipe e o senhor de guerra não se distinguem do chefe da casa e do artesão hábil. Este é o estado original, essa "*ursprünglich poetische Weltzustand*" descrita por trechos particularmente inspirados da *Estética*: "Aquilo de que o homem precisa para sua vida exterior, casa e campo, tenda, cama e lança, barco para singrar o mar, carro que o leva à batalha, cozimento e abate de animais, comer e beber, nada disso deve ter-se tornado para ele um meio morto, mas ele deve sentir tudo isso como sendo parte viva dele mesmo, e, em razão desse vínculo estreito que liga todos esses objetos e todos esses atos ao indivíduo humano, eles devem levar um selo humano como se participassem da alma individual (...). O cetro de Agamenon é um bastão da família que

seu próprio ancestral cortou e transmitiu a seus descendentes; Ulisses fabricou seu grande leito nupcial e, se as famosas armas de Aquiles não são de sua própria fabricação, foi porque Hefestos as preparou a pedido de Tétis" (*Vorlesungen über die Aesthetik, Werke, X, 31, 342/ X, 1, 336*).

Hegel utiliza aqui o léxico e as imagens do idílio para fazer consistir uma utopia da *epos* que é propriamente uma utopia do poema: essa utopia do *poëin* de que o escudo de Aquiles, obra de arte que reúne na arma do senhor a representação dos trabalhos e dos dias do povo, é o emblema para sempre. Deixo de lado o peso que essa utopia notável do *poëin* pode ter tido para os comunismos do futuro. Intresso-me aqui apenas pela maneira como ela regula a inquietação da escrita ao desenhar a figura do corpo do poema: a ficção de Homero é feita como o cetro de Agamenon, o leito de Ulisses ou o escudo de Aquiles: ela é feita e não feita; é produzida como a manifestação singular de uma maneira de ser que não conhece a separação dos modos do fazer. Nela a questão da *lexis* se resolve simplesmente: uma posição de enunciação se reduz a uma maneira de ser. Isto significa também, se nos referirmos à distinção estabelecida por Gérard Genette, que a *ficção* e a *dicção* dependem de um mesmo princípio, manifestam a unidade dos modos do ser, do fazer e do dizer. E certamente é este o privilégio da *epos*. Mas a partir daí é possível anexar toda literatura ao poema, todo poema à ficção, toda ficção a um corpo de verdade. Esse corpo manifesta sua verdade na medida mesmo da resistência da fábula e da "dissimulação" do poeta que nele se esconde. A problemática do pai escondido ou ausente é apenas a do espírito ainda exterior a si mesmo. Mas a verdade desse espírito é atestada por essa própria exterioridade. Ela é a verdade de um espírito criança que faz seus poemas como faz suas armas ou suas religiões. Nunca há letra órfã, apenas sentido ainda preso na indivisão primeira, selado — e deste modo posto à disposição — na exterioridade da apresentação sensível. Pode-se então pensar o movimento que vai da imediatez primeira do poema/mundo à constituição da prosa do mundo racional, ou seja, à manifestação do espírito que se exprime diretamente em sua própria língua. A impropriiedade nunca é senão imagem, a imagem nunca é senão sentido vindouro.

Assim o poema épico não é apenas um objeto ou um momento da estética entre outros. O lugar original, não evidente, que lhe cabe na divisão das formas do poema é, a esse respeito, significativo. Ele

realiza exemplarmente, e como que de uma vez por todas, a tarefa problemática a que o poema tem de responder, a de apresentar "o conceito da coisa e seu estar-lá como uma só e mesma totalidade dentro da representação" (*Vorlesungen, X, 3, 276*). E ele consegue fazê-lo porque é o livro da vida de um povo, a expressão de um mundo onde o caráter de cada individualidade exprime em sua unidade o *ethos* de uma coletividade. Utopia política virtual, o pensamento da *epos* é em todo caso uma utopia do poético como momento feliz da produção do sentido, unidade da significação e de seu corpo que é a promessa em imagem da outra unidade, a de um sentido que encontra na prosa do mundo racional a forma imaterial de sua expressão transparente. O "momento épico" sai então de sua designação como momento particular do porvir da poesia. As figuras que o povoam são como profecias da realização da idéia em seu elemento próprio. Livro de vida ou poema do povo, a epopéia estende sua sombra por sobre toda a Estética. Ela opõe seu corpo exemplar de verdade às heresias que o tornar-se-prosa do mundo carrega em si: heresias da letra sem corpo e do espírito errante que desviam o acabamento racional da prosa para novas e intermináveis aventuras do sentido. Dessas heresias, talvez a palavra literatura seja o nome genérico e a forma romanesca o terreno de manifestação privilegiada.

Qualquer que seja, com efeito, o partido tirado por Lukacs e seus discípulos confessos ou inconfessos das poucas linhas da *Estética* sobre o romance como "epopéia moderna burguesa", a tarefa dessa "moderna epopéia", a de "devolver seu direito perdido" a uma poesia que a prosaização do mundo contradiz, permanece altamente problemática. A apreciação de seu modelo, o *Wilhelm Meister* de Goethe, oscila em Hegel entre o reconhecimento do ideal estético de reconstrução de uma vida poética e os escárnios sobre o romanesco dos anos de aprendizado ao fim dos quais o herói se torna um filisteu como os outros. E as possibilidades do gênero romanesco se encontram circunscritas entre a comédia burguesa de seu conteúdo e a pretensão infinita de uma forma indiferente a qualquer conteúdo. É essa pretensão infinita que Hegel denuncia na teoria schlegeliana do *Witz* e na prática do humor próprio aos romances de Jean-Paul, essas histórias em que o romancista se manifesta tanto mais como pai de suas fábulas quanto estas têm menos consistência — essas histórias em que o romancista lança seus personagens e os larga, retoma sem parar a palavra que deu a eles, para comentar seus feitos e ditos e dissolver qualquer positividade na liber-

dade infinita de sua fantasia. Nesse humor, para Hegel, é a dissociação simbólica primeira da forma e da significação que retorna, correlatamente à absolutização da subjetividade do autor.

Minha hipótese é de que não se trata aí da apreciação de um certo tipo de literatura: é antes a questão da literatura como modo de discurso que é pressentida e rejeitada por Hegel. É efetivamente o próprio da impropriedade literária que é exacerbada nessa "ida e vinda" incessante do romancista humorista entre a objetivação da fábula e seu próprio poder subjetivo de fabulação. A "ida e vinda" denunciada por Hegel é, em termos platônicos, o ato de uma paternidade que não pára de denunciar seu próprio exercício ao devolver o discurso à sua condição de orfandade. É um fantasma de voz que se insinua ao longo de todo o texto sem nunca tomar corpo nem dar corpo à fábula. No exagero do fantasista romântico, a literatura se figura a si mesma como o perpétuo questionamento da posição do pai do discurso, o perigo infinito da letra remetida a sua situação de orfandade. A alegoria disso poderia ser aquela *Vie de Fibel*, onde Jean-Paul transforma em personagem o nome comum dos abecedários alemães e organiza o curso de sua história como a reunião casual de folhas espalhadas de um livro perdido e transformadas em pipas, copos descartáveis ou papéis para embrulhar peixe. Entre o arbitrário da subjetividade do contador e a precariedade da folha impressa, sempre ameaçada de voltar a ser papel para qualquer uso, se esvai a substancialidade da relação ético-poética. Efetivamente, a fábula da letra errante, do texto transformado em folha de embalagem, será invertida nesses pequenos mitos antiplatônicos em que os "filhos do povo" do século XIX contarão sua iniciação ao livro através do encontro e do deciframento desses escritos sem nome que andam pelos embrulhos ou enrolam a comida do pobre: vida paradoxal da "letra morta", do texto órfão que seu próprio abandono torna capaz de falar com aqueles a quem não compete o discurso e de perturbar assim a ordem que determina para cada um o que "lhe compete".

As "idas e vindas" do humorista não passam portanto de uma figura particular dessa andança da letra muda/tagarela que, ao subtrair a substancialidade do corpo poético, desfaz a divisão do poema e do filosofema. No momento em que deve se completar a troca da poeticidade primeira pela prosa do mundo racional e a troca do universo ético heróico pelo Estado moderno, aparece como que uma derivação que é o início de um recomeço infinito: a literatura, ou seja, uma outra prosa que vem borrar a passagem do estado poético do

sentido a seu estado prosaico, uma prosa infinitizada que não tem nem a substancialidade do poético nem a transparência da prosa que expõe o espírito em sua própria linguagem. Essa nova prosa, que relança indefinidamente a posição do pai do discurso e a andança da letra órfã, é o que Hegel procura conjugar. E minha hipótese pessoal seria a de que a *Estética* inteira pode ser lida como uma máquina de guerra contra essa ameaça literária, essa derivação com a qual a forma romanesca empenha a literatura no infinito errado de um recomeço, de uma reabertura perpétua da aventura da letra. Então todo o seu esforço é para ancorar solidamente a prosa do mundo racional na pré-história do espírito selado na exterioridade da pedra, incorporado na substancialidade ética. Só essa vida do espírito selado ou incorporado na exterioridade lhe dá o corpo que garante a própria superação pela qual ele ganha o enunciado livre de sua interioridade. A epopéia toma então a figura essencial do poema ao mesmo tempo escrito e não escrito, aquela figura do escrito mais que escrito que percorre a crítica da letra morta: escrita platônica do logos que se inscreve como potência de vida na alma do discípulo, livro de vida cristão atestado pela encarnação, livro romântico do povo. A obra épica é exemplarmente isto: "a lenda, o livro, a Bíblia de um povo" (*Vorlesungen*, 3, 322). Ela é o livro cortado no tecido sensível da comunidade, que é um momento de seu agir, uma manifestação de sua crença. A fórmula hegeliana junta duas idéias do "livro de vida": a idéia cristã do verbo encarnado e a idéia romântica do poema expressão da alma de um povo. O livro de vida é um momento da vida objetiva do espírito, expressa na imediatez do modo de presença junto a si de uma comunidade. Na união da figura cristã e da figura pagã do livro de vida — do escrito mais que escrito, a relação do *mythos* poético e do *logos* filosófico permite reabsorver integralmente a inquietação literária.

LITERATURA E FIÇÃO

Tomarei meu segundo exemplo emprestado a um texto que aparentemente nos situa muito longe de Platão e de qualquer problemática essencialista, a análise dos atos de ficção em *Sens et expression* de John Searle. Realmente me parece significativo que nele a determinação de uma característica própria aos atos de ficção se estabeleça com uma condição específica: a de afastar do campo de reflexão, por

uma "distinção elementar", o conceito de literatura. Efetivamente não há, diz Searle, traços comuns a todas as obras literárias que constituam "as condições necessárias e suficientes para que um texto seja literário" (*Sens et expression*, p. 102). "Literatura" então designa "uma série de atitudes que tomamos em relação a um campo do discurso, mais que uma propriedade interna desse campo". Esta é uma formulação que poderíamos subscrever. Mas o problema todo está em saber como a interpretamos, que sentido damos a "atitude" e como pensamos essa ausência de "propriedade interna". Ora, Searle a interpreta pelo caminho mais curto: mais do que pôr em causa a própria ideia de "propriedade", ele escolhe privilegiar a simples relação do interno com o externo: se não há propriedade interna ao texto que o torne literário, ele simplesmente deduzirá daí que isto é o predicado de um julgamento exterior. Desprezando a historicidade própria do conceito de literatura e todo o trabalho de sua auto-elaboração, ele simplesmente o reverte para o lado do consumidor: "cabe ao leitor decidir se uma obra é ou não literária". A literatura fica assim empurrada para o campo da sociologia do julgamento de gosto. Permanece então em questão só a ficção, sendo que até desta o próprio poderá ser pensado em termos não mais de arbitrário, porém de convenção social. Efetivamente não há, afirma Searle, propriedades textuais que assinalem os textos de ficção. O que os caracteriza fica portanto aquém deles, na atitude daqueles que os enunciam. Os enunciados de ficção se distinguem dos outros por diferenças no modo de sua asserção, diferenças que só podem ser expressas negativamente: diferente do autor de enunciados "sérios", o autor de enunciados ficcionais não se engaja nem na verdade do que enuncia nem mesmo em sua própria crença nessa verdade. É como dizer que ele não faz na verdade aquilo que parece fazer: asserções. O autor de ficção "faz de conta" que está fazendo asserções, ele "imita" o ato de fazê-las. Assim como a "dissimulação" homérica em Hegel, a categoria platônica da mimese retorna como princípio positivo, para afastar a perturbação desse modo de escrita "sem propriedade interna" que é a literatura. Iris Murdoch, em suma, faz de conta que está fazendo asserções do mesmo modo que Homero, segundo Platão, fazia de conta que estava "fazendo" sábios, legisladores ou guerreiros. A reviravolta positiva da noção implica apenas num problema: como é que o uso do fingimento por parte do escritor é recebido pelo que é? Como é que o ficcionista pode imitar perfeitamente um ato sem criar a ilusão de sua realização? A resposta à questão

platônica é dada nos termos de Protágoras: é a convenção que funciona entre o escritor e o leitor. O enunciado fictício é recebido exatamente pelo que é — nem realidade, nem mentira — porque o escritor e o leitor juntos combinam suspender as regras normais da asserção.

Essa solução simples deixa Searle num paradoxo singular. Ela o obriga a negar os critérios de distinção onde eles são manifestos para colocá-los onde eles não podem ser determinados. Käte Hamburger já assinalou a estranheza do exemplo escolhido por Searle para demonstrar a ausência de propriedades textuais distintivas, ou seja, o início de um romance de Iris Murdoch assim redigido: "Ainda dez dias gloriosos sem cavalos! Assim pensava o segundo lugar-tenente Andrew Chase-White, recentemente transferido para o distrito regimento do Cavalado-Rei-Eduardo, enquanto passeava agradavelmente por um jardim dos arrabaldes de Dublin, numa ensolarada tarde de domingo de abril de 1916". É certamente difícil imaginar um texto mais saturado que este de índices de ficcionalidade e de literaridade: primeiro o acúmulo de adjetivos e advérbios, mas principalmente a maneira — aberrante num enunciado informativo mas própria à entrada romanesca *in médias res* — de nos introduzir diretamente no pensamento de um personagem que ainda não conhecemos. Estamos aí diante de uma das maneiras clássicas de como a ficção cria um personagem supondo-o já conhecido, em resumo, numa solução literária padronizada da relação mimese/diegese. Searle recusa-se a ver a diferença onde ela é mais manifesta. Recusa-se a vê-la onde existe matéria para distinção. Com isso, ele terá de procurá-la para trás do texto, onde a distinção e seu funcionamento nunca podem ser mostrados, apenas alegados, na intenção do autor — seu "engajamento" em relação a suas asserções — e as convenções feitas entre o autor e o leitor para suspender as regras normais da linguagem. Searle não nos diz nada sobre a maneira como essas convenções são feitas. Elas permanecem não enunciadas, não enunciáveis. Resta uma petição de princípio ou uma tautologia: a ficção existe por convenção de suspensão das convenções, a convenção existe por convenção.

O que a explicação de Searle manifesta é em suma o simples desejo de ficar livre da perturbação literária. Para tanto, basta fixar uma relação estável entre o enunciador e aquele que recebe sua mensagem, uma relação que fixe a maneira como a mensagem deve ser recebida. A desgraça é precisamente que essa condição necessária e suficiente é impossível de se encontrar. O "próprio" da literatura é a ausência de

regra fixando uma dupla relação: a relação entre o enunciador e seu enunciado, a relação entre o enunciado e aquele que o recebe. É isto o que significa a aventura da letra sem corpo e que é ainda conjurado pela legislação filosófica do poema. Mais exatamente, há duas maneiras de conjurar a perturbação, ou seja, de jogar Platão contra Platão. Uma consiste em reunir as três instâncias do texto, do autor e do seu destinatário numa mesma totalidade, a outra consiste, ao contrário de separá-las, em pôr o autor e o destinatário a uma distância regulada em relação ao texto. Uma joga com a substancialidade do conteúdo, a outra com a convencionalidade da forma. Hegel toma de maneira exemplar o primeiro caminho: o herói, o aedo que o canta e o público que escuta o aedo pertencem a uma mesma totalidade substancial. Há uma interioridade própria à exterioridade poética que contém o poeta. O poema épico leva a voz que o leva. Assim a condenação platoniana do poema homérico fica revertida e o pensamento protegido da perturbação literária.

Searle resolve o problema às avessas. A correta divisão dos modos do discurso está garantida, nele, pela dupla exterioridade do enunciador e do destinatário. Ambos são exteriores ao enunciado e tratam juntos do que convém fazer com este. O texto então se torna um jogo fixado por regras que determinam papéis ou ainda um produto cujo emprego é determinado por seus produtores e seus usuários. Ao mesmo tempo, as situações de engano denunciadas por Platão podem se tornar situações exemplares de convencionalidade ficcional bem regulada. Significativamente, com efeito, são os modos da ficção classicamente tidos como os mais enganadores, o relato na primeira pessoa e o teatro, que se tornam para Searle os "melhores" casos, à custa de um deslocamento de acento específico. O relato na primeira pessoa é valorizado porque nele o narrador se mostra "fazendo de conta que está fazendo asserções". Isto quer dizer, em suma, que o *eu* da narração nela instala um *pai*, um acompanhador que estabelece uma convenção e faz consistir os referentes do relato na esfera própria da narração. O narrador se auto-designa como diferente do autor, ao mesmo tempo que anuncia a ficcionalidade dos personagens do relato. Para isto é preciso somente a escolha de um tipo de narração em primeira pessoa bem definido, o do narrador que se apresenta, apresenta seu mundo e conduz a ação. Mas será que a literatura não se afirma como tal onde essa posição ideal do narrador se desfaz: quando o "eu" ou o "nós" que começa a narração logo a abandona (*Madame Bovary*); quando o "eu" não se

apresenta e nos deixa na incógnita quanto às partes do autor, do narrador e do personagem (*A la recherche du temps perdu*); quando ele conta até a história que ele não pôde saber (*Tristram Shandy*) ou que já não pode mais contar (*Memórias póstumas de Brás Cubas*).

O deslocamento é ainda mais significativo no segundo exemplo escolhido por Searle, o do teatro. O autor dramático, segundo ele, não "finge" fazer asserções. Ele faz asserções sérias. É o comediante que faz o fingimento. O autor indica ao comediante como fazê-lo. Dá indicações sérias sobre a maneira de fazer asserções não sérias. Escreve, em suma, um modo de usar, uma "receita" para fingir. Assim a posição platônica da mentira teatral fica exatamente revertida e positivada. Em Platão o teatro dava lugar à mentira absoluta da mimese, onde o autor "fingia" ser Agamenon ou Orestes e à perturbação da identificação doentia no espectador, acolhendo a dúvida pelo viés do prazer. Aqui, ao contrário, ele é o lugar da boa ficção precisamente porque o autor está ausente da cena vista pelo espectador. Há um corpo, o do comediante, que dá consistência à ficção num lugar próprio, segundo regras específicas. Essa divisão exemplar dos papéis supõe, naturalmente, uma visão muito particular do texto teatral. Com efeito, a demonstração de Searle é feita somente sobre as instruções de uma peça de Galsworthy (indicando principalmente o trabalho do cenógrafo). A condição do sucesso da demonstração, em suma, é que o texto desapaieça para se tornar a coletânea das indicações que indicam os meios de sua própria representação. As boas situações que Searle escolhe para afastar a inquietação literária acabam estranhamente se unindo às que um Borges imagina para fazer a exposição de seus poderes infinitos de ilusão. Entretanto é bem visível aquilo que ele persegue obstinadamente, chegando a encontrar o inverso: a utopia de uma boa situação de fala em que cada um esteja em seu lugar. Ao fazer desaparecer o texto teatral, ele faz viver essa utopia de uma situação regulada de fala que põe em seus lugares certos o autor concebido como organizador de espetáculo, o ator, executante do espetáculo, e o espectador, quem vem ver o espetáculo como espetáculo num lugar materialmente destinado ao teatro como prática social e cultural. Basta que a própria fala se deixe esquecer para que a utopia venha se encarnar no corpo do ator, tomando nele a realidade da ficção como materialização unicamente da "convenção".

o espetáculo sub (quem Platão fingente?)
sim

A literatura, de fato, começa onde essa "realidade da ficção" é posta em questão. Começa com o bom golpe de espada de Dom Quixote através do bom corpo ficcional das marionetes do Mestre Pedro. Pois há duas maneiras de ler esse episódio. Pode-se ver nele simplesmente a loucura daquele que toma a ficção por realidade. Mas sabemos que Dom Quixote não toma sistematicamente a ficção por realidade. Diga-lhe Sancho o que disser, ele se declara incapaz de reconhecer Dulcinéia e suas damas de honra nas três camponesas do Toboso. O que caracteriza mais profundamente Dom Quixote é o fato de não reconhecer aquilo que fundamenta a prática de Mestre Pedro e a teoria de John Searle: a idéia de uma relação convencional, institucional entre realidade e ficção. Para os companheiros de Dom Quixote, como para John Searle, há um princípio de realidade da ficção. Há lugares e momentos em que as pessoas se reúnem para se divertir com histórias em que acreditam sem acreditar. E já os críticos do século XVI começaram a definir as esferas onde a imaginação poética tem toda a licença e aquelas onde ela tem de se submeter à realidade verificável. O cômico e o estalajadeiro põem em aplicação essas regras que evitam que se recubram o campo do verificável e o da imaginação (William Nelson, *Fact or fiction. The dilemma of the Renaissance storyteller*). Ora, Dom Quixote, de seu lado, recusa essa regra séria do não-sério, essa divisão que organiza a ficção dentro da realidade. Não poderia haver para ele a realidade e a ficção. Há apenas verdadeiro e falso. Se a história é verdadeira, é preciso ir em socorro da pobre princesa, se é falsa, que razão temos nós para nos reunir e fingir nos interessarmos por ela? Não há regra séria do não-sério, não há divisão instituível entre situações em que se acredita e situações em que não se acredita. Há uma relação com a verdade que desregula todas essas divisões entre modos de discurso e modos de recepção, que devolve toda história ao aleatório da palavra sem corpo e fundamenta o dever absoluto de emprestar seu corpo para subtrair a verdade da letra a seu perigo.

E com certeza não é indiferente que a vítima de Dom Quixote seja aqui o alvo do filósofo platônico: um marionetista. Excedendo justamente toda ilusão ou convenção mimética com seu gesto, Dom Quixote reabre a questão, fechada pela proscricção do rei Tamos e a legislação do filósofo-rei. Ele reexpõe a questão "literária" por excelência, aquela questão do corpo da letra que a filosofia procura esquecer no

mito do poema/livro do povo como na representação do livro/modo de usar. A literatura não é simplesmente essa zona indeterminada de discurso que estaria alojada nos vazios ou-nas margens esquecidas da história da poesia e da eloquência. A literatura é uma dramática da escrita, desse trajeto de letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo. Ela tem seu lugar nessa disjunção própria ao conceito de escrita que faz com que a própria oposição do *logos* vivo e da escrita morta só se coloque à custa de instituir o mito de outra escrita, de um escrito mais que escrito. Já destaquei essa disposição singular da "questão da escrita", de que *Fedro* nos apresenta a configuração acabada. Em primeiro lugar, a escrita só pode ser condenada a isto em nome de outra escrita, aquela que se inscreve na alma. Em segundo lugar, o modo de discurso que nela divide o *logos* vivo e a letra morta tem, ele mesmo, que se dar sob a forma da indiscernibilidade do *logos* e do *mythos*. Em terceiro lugar, o discurso que deve pôr a escrita em seu lugar tem, ele mesmo, que se dar um corpo complexo de escrita que multiplique os relatos, entrelace as figuras e volte sem cessar a colocar a questão do pai do discurso. O próprio impróprio da literatura está inscrito nessa disjunção da escrita. A escrita sempre significa mais que o ato empírico de seu traçado. Ela metaforiza uma relação entre a ordem do discurso e a ordem dos corpos em comunidade. Toda escrita desenha ao mesmo tempo um mito da escrita que institui linhas de divisão entre os modos do discurso, linhas de divisão na ordem dos corpos e relações legítimas ou ilegítimas entre umas e outras: mito de distribuição dos discursos e dos corpos, sempre sujeito a redistribuição. E esse jogo põe em cena o grande mito de outra escrita, uma escrita mais que escrita, um *logos* incorporado. Antes de ser polissemia ou disseminação, a escrita é divisão. E é essa divisão que a literatura dá figura, ao reexport sem cessar a questão do pai do discurso e do corpo da letra. Ela tem seu ato no gesto que desfaz a relação estabelecida da realidade e da ficção, ou da filosofia e do poema, para devolver toda matéria de ficção ou todo ritmo poético ao estatuto da letra abandonada: letra emancipada que apaga a divisão de legitimidade na comunidade indiferente dos seres falantes, letra órfã à procura de seu corpo de verdade. E talvez essa dupla figura do abandono dê à literatura sua tensão específica. Seu movimento se desdobra no intervalo de duas escritas, no intervalo que separa a fábula da letra abandonada da fábula do corpo de verdade, do *logos* que se tornou carne sensível do mundo.

Pode-se então manter ao mesmo tempo dois enunciados aparentemente contraditórios: a literatura é o modo do discurso que desfaz a legislação filosófica do poético ou do ficcional, a divisão dos discursos e dos corpos. Mas isso também quer dizer que ela tem seu lugar unicamente na disjunção da escrita. "Escrever", diz Kafka, "não se aloja em si mesmo". A dificuldade em que ela põe a filosofia não é resolvida por nenhum saber literário do "próprio" do literário. Pois, precisamente, não há escrita própria, estado ou uso específico da linguagem em que o literário possa se conhecer como tal. Onde ela quer "alojar-se em si mesma", definir esse ser próprio ou esse saber próprio do literário, a literatura é obrigada a se fazer filosofia, a voltar a jogar com a legislação filosófica das divisões do discurso e com a utopia filosófica de uma escrita mais que escrita. E é certamente no escritor que, mais que qualquer outro, encarnou a absolutização da literatura, quero dizer, em Mallarmé, que essa necessidade se manifesta com mais evidência.

O que se pode entender exatamente, com efeito, na pretensão mallarméana a uma literatura que existe "com exceção de tudo", na "devoção às vinte e quatro letras", e na separação que ele proclama entre dois estados da língua? Uma tradição de pensamento marcada em particular pelas análises de Maurice Blanchot lê aí de bom grado uma reversão da função da linguagem: esta se separaria de sua função transitiva ou comunicacional, para se afundar em sua própria profundidade, para se dizer a si mesma. Mas o conceito de intransitividade, muitas vezes afirmado, para dizer a verdade não traz nenhuma luz. A fronteira entre um uso transitivo e um uso intransitivo da linguagem não tem consistência lingüística. Pertence às utopias da divisão dos discursos. É o que surge com clareza na oposição mallarméana de duas formas radicalmente antagonistas do escrito, o jornal e o poema: o jornal, ou seja, o lugar de despejo, indiferente, o escrito que funciona como puro instrumento de circulação, como a moeda que se passa silenciosamente para a mão do vizinho; o poema, ou seja, o verso, no sentido forte da palavra, a "palavra total, nova, estranha à língua" mas também o estado rítmico, o estado medido da língua. Não existe aí, propriamente, uso intransitivo que se opõe a um uso transitivo. Tanto o despejo quanto o verso fundamentam uma comunicação: a comunicação silenciosa da circulação "monetária" dos puros signos de troca ou a comunicação numerada dos "puros motivos rítmicos do ser". Tanto um quanto o outro fundamentam uma comunidade política

→ *Baudelaire*
sensível: a dos eleitores que despejam silenciosamente suas cédulas na urna ou a da multidão, "guardiã do mistério" e chamada para as festas do futuro.

Em Mallarmé, não é portanto um avesso silencioso da linguagem que se opõe a uma tagarelice da comunicação. É antes, mesmo, uma idéia platônica da música, ritmo do mundo, da alma e da cidade, que se opõe ao silêncio da troca. Mallarmé põe novamente em cena a utopia filosófica de uma legislação da cidade pela música. Simplesmente, a música da alma e da cidade se torna aí não mais o assunto do filósofo, mas do poeta. A partilha do *logos* vivo e da letra morta se reproduz exatamente na oposição do verso e do despejo. E, tanto quanto o livro/mundo de Hegel ou o livro/mundo de usar de Searle, ela barata o acesso do conceito de literatura. Na partilha mallarméana, o que se torna impensável é justamente a aventura moderna dessa prosa que escapa à partilha hegeliana. O romance está destinado a ser ou assuntado de vitrine, "produto de livre aceitação", ou poema dissimulado, "secreta busca de música" ("Etalages"). Só há dois termos em jogo: ou o despejo, a circulação que troca mas não diz nada, ou o poema que fixa os "puros motivos rítmicos do ser" e fundamenta nessa rítmica primeira um futuro da comunidade. A pura língua do ser não é a reversão da escrita para o avesso silencioso da linguagem. Ela é, ao contrário, uma dramaturgia da escrita que descobre todas as figuras do grande mito que governa o pensamento da escrita, o da escrita "viva", da escrita mais que escrita. Esse mito de uma escrita "que marca os gestos da idéia" ("Dyptique") toma, em Mallarmé, quatro figuras maiores. É em primeiro lugar o mito musical da "idéia fracionada num número de motivos iguais por valor" e das palavras "pelo choque de sua desigualdade mobilizadas", encontrando na "quebra dos grandes ritmos literários" e seu "espalhar em arpejos articulados" os ritmos próprios para "completar a transposição para o Livro" dessa Música que é "o conjunto das relações que existe em tudo". É, depois, o mito coreográfico de uma "escrita corporal" onde a dançarina, silenciosamente, "à maneira de um Signo que ela é", escreve aquilo que pediria "parágrafos em prosa dialogada, tanto quanto descritiva": um poema vivo "solto de qualquer aparelho do escriba" ("Ballets"). É, ainda, o mito filológico, o velho mito cratiliano de uma linguagem cujas sonoridades exprimissem a idéia das ações e das coisas que sustenta a explicação dos *Mots anglais* como o projeto de uma teologia das letras, exposto em "Dyptique". É, finalmente, o mito caligráfico, a idéia

da página ou do livro materialmente semelhantes em sua disposição à significação que carregam. Estou pensando, é claro, naquela caligrafia do "Coup de dés", onde Valéry saudava a novidade inédita de um "espaço que pensa", mas onde o próprio Mallarmé exprimia mais bruta-mente o ideal de um texto semelhante ao que ele diz, fazendo no papel a mímica da forma da constelação e o movimento do barco que afunda, pois "o ritmo de uma frase a respeito de um ato ou um objeto só tem sentido se ele os imita e, figurado no papel, retomado pelas letras à sua estampa de origem, tem que transmitir alguma coisa desta assim mesmo" (carta a André Gide, 14 de maio de 1897).

Na verdade a escrita rarefeita, voltada para a neutralidade de uma linguagem que se diz a si mesma em sua indiferença, é toda uma dramaturgia do verdadeiro corpo da escrita que é desdobrada pelo projeto mallarmeano de uma "expansão total da letra", um excesso mimético radical que deixa ao encargo do poeta o cuidado de realizar a legislação filosófica, de fixar a música da alma e do mundo por meio da qual a ordem das palavras e a ordem dos corpos estão em harmonia. A "literatura sozinha, com exceção de tudo" é na verdade a literatura levada ao limite em que ela se suprime, em que a poesia abole sua perturbação fazendo-se filosofia. Não há escrita pura, modo próprio à linguagem literária. A literatura existe precisamente por falta da escrita pura ou do livro da encarnação. Ela existe na falta de seu próprio mito. E nada o exprime melhor do que aquele trecho de *A prisioneira* em que o narrador proustiano, ao ouvir o septeto de Vinteuil, opõe às palavras indiferentes da conversa aquela linguagem original da comunicação das almas cujas lembranças é evocada pela música. É esse mito de uma linguagem esquecida que sustenta o projeto de escrever. Mas esse projeto só pode se realizar à custa de um desvio radical. A "frase celeste" de Vinteuil não passa ela mesma de uma reconstituição, do fruto do trabalho realizado em cima dos hieróglifos ilegíveis de Vinteuil por aquela mesma que abreviou a vida do músico, a perversa amiga de sua filha. E, do mesmo modo, o trabalho de escrita no qual ela empenha o narrador tem que passar por um trabalho em cima dos signos que é o contrário do mito da comunicação musical das almas. Tem que passar pela experiência da perversão e pelo deciframento dos hieróglifos a que o corpo de mentira, o corpo de perversão de Albertine, este "ser de fuga", obriga o apaixonado ciumento. A fábula proustiana que faz do ciumento o autor exemplar do livro arruina a utopia épica do corpo de verdade, do mesmo modo que o romance do louco, quebrando as marionetes,

arruina o princípio de realidade da ficção, a utopia teatral da ficção em seu lugar. A literatura não existe como efetuação de seu ato próprio. Os dois esforços filosóficos para dar à letra seu corpo e seu lugar, a tentativa hegeliana de encontrar na substancialidade do *epos* o corpo de verdade do poema, assim como a tentativa searliana de determinar na funcionalidade teatral o ser do corpo de ficção, permitem situar *a contrario* esse lugar problemático onde a literatura "não se aloja em si mesma". Ela se aloja no espaço dessas aventuras da letra onde o ciumento que quer fazer com que os corpos falem responde ao louco que quer dar corpo às palavras, nesse espaço delimitado por duas fábulas-limite: a grande fábula do livro de vida e a pequena fábula de Fíbel; o livro da verdade encarnada e o livro reconstituído a partir de folhas errantes que conta as aventuras do abecedário. A literatura não existe nem como resultado de uma convenção nem como efetuação de um poder específico da linguagem. Ela existe na relação entre uma posição de enunciação indeterminada e certas fábulas que põem em jogo a natureza do ser falante e a relação da partilha dos discursos com a partilha dos corpos.

Traduzido por Raquel Ramalhete e Lígia Vassalo

Superior de
partilha. Deve estar
me Partilha do Sensível