

ESCREVER
O MUTUM
PIERO EYBEN

escrever o mutum

PIERO EYBEN¹

EXERGO – DATAÇÕES

“Ligo tudo isso, aturdida, à ave que desce sobre meu ventre e, muitas vezes, muitas, sondo as nuvens. Mas a ave não volta, nunca mais, nunca, não reaparece.”

Osman Lins²

2. LINS, Osman. *Avalovara*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 41.

“Mas o que demora para vir, o que não vem, é mesmo esse fim da noite, a aurora rosiçlara. Onde agora, é o miolo maior, trevas. Horas almas. A coruja, cuca. O silêncio se desespumava.”

João Guimarães Rosa³

3. ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. 2. ed. Ilustr. de Poty. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 432.

O mutum: entre a recusa e o erigir. Algo sempre é demovido da figura, de sua capacidade figurativa. O mutum. Mutum. Tomas a palavra, à letra. Algo, então, pode ser dito como se da figura a imagem se fizesse e, feita, passasse a uma irrupção, à experiência do a mais, daquilo ter sido visto por um e mesmo olho, a partir do outro, desde ali. Ardor tranquilo é o que pode vir convergido da imagem. Ardência tumultuosa daquilo que permanece em por vir, em *chegância* deliberada, sorte. A eficácia da imagem capaz de dizer o acontecimento deste que é o visivo ou, dirias até, daquilo que foge e precisa esvanecer. Limite invisto, rastro, do que se dá – na realidade tu me ofertas esse espaço, um lugar – no impossível, na distância que, não sendo sensível, habita apenas enquanto demora, enquanto objeto eternamente perdido: mutismo,

¹ Universidade de Brasília. Professor Adjunto II de Teoria da Literatura. Bolsista de Produtividade do CNPq. Líder do Grupo de Pesquisa *Escritura: linguagem e pensamento*.

mas apelo, escrito. Assim, o dizer do acontecimento guarda sua promessa, sempre em mente, no aquém daquilo que ocorre, que chega a ocorrer, que tem lugar. Toda imagem tem lugar? Em que espaço a imagem ganha sua existência, fora do mundo?

Escrever tende a ser. Poderias escrever assim, intransitivamente? O só espaço desse segredo, que frente ao outro, ao rosto outro, de qualquer outro, emerge – se erige – como doação, de palavra, para fora do em si, do mesmo, do ser-em-si. Talvez, aqui, já mais de um, e menos. Dirias, ainda, em desconstrução. Sempre no campo do segredo, da necessária aventura em se manter em segredo – tomado à prisão, dessa vinda oriental e do arresto – o absoluto do segredo, trata-se de escrever, manter a escritura como senda, ou, e melhor, como acontecimento a-propriativo, ao que se verá. No entanto, se está sempre à escuta, na preparação de um ato que se deslinda na figura, na proibição de uma representação, em sua desconfiança. O que se guarda aqui, como texto, é o ponto em que se pode trilhar o conjunto de diferenças daquilo que se pode questionar pensando, manter em exame o impasse a ser escrito. Dessa forma, o problema que surge, imediato ao texto e a sua figura é, por certo, um conjunto que suplanta toda representação e, ao mesmo tempo – pois se trata de simultaneidade, por fim –, destitui a dialética imagem e conceito na história da literatura e das artes plásticas. O que se guarda, como todo segredo, é um campo de promessa, de porvir. Guardar não é outra coisa senão manter na posse de, proteger, impedir a fuga. Pode-se prometer apenas aquilo que possa ser guardado, posto em caixa, hermético. Mas ao mesmo tempo toda promessa, para que se mantenha como promessa, deve – tratando-se sempre aqui de imperativos – manter-se como um futuro, uma guarda futura para a escritura. Cada palavra, portando a natureza dessa promessa, permite uma figura se fazer, se delinear como imagem e, logo, som. Eis alguns dos dilemas da escritura, e também da imagem.

Torno ao mutum. Há alguns anos essa imagem me persegue⁴ – e, de súbito, a ti também. Dessa ave, o espaço de reverberação. Não apenas nas contas do acaso, mas já em termos de eficácia precisa, de apresentação moldada na oportunidade e, desde esse movimento calculado, um distar que caotiza, faz casar azar e sorte com engendramento porvindouro. Dessa ave, portanto, derivei todo um sentido daquilo que começo a pensar sobre a escritura, sobre

4. Em 2001, escrevi um conto intitulado “Dois mutuns”, que permanecerá inédito, ou melhor, restrito àqueles que o leram como uma forma de exercício formal, inaudito. Nele, estava aturdido com uma representação, em gravura, dessa ave, na capa de um livro de ornitologia, ou de um catálogo de aves brasileiras, não me lembro bem. Dali, compus um enredo na relação entre o obscuro e o sublime, de uma família em ruínas, em *modus* de extinção. Ainda, agora em 2004, escrevi um poema “mutum”, que apareceu publicado em 2011, em *ocos* (São Paulo: Lumme, 2011, p. 19). Muito impressionado que vinha da leitura das novelas-poemas de Rosa, em suas aparições de mutuns, que analisarei mais abaixo. Naquela altura, o problema da voz e do segredo circundavam já minhas preocupações acerca da poeticidade e da nomeação, da experiência violenta da figura que emudece a posse do representável.

a falência da designação e da metafísica do silêncio como solução ao problema da comunicabilidade. Essa derivação, essa erosão de margens, de assimilações e exclusões, pôde reconduzir certa lógica dual entre, *de um lado*, a figuração da linguagem a partir do animal, do uso metafórico dos animais para redesenhar o espaço da literatura e da filosofia, na tradição do ericar contido em si, por si; e, *de outro*, na busca da animalidade como lugar aporético por excelência, lugar do impudor da própria vitalidade que circunda a escritura, que a faz conduzir-se para além da técnica, em uma luta de sobrevivência, de caminho que se busca decidir. Por isso, torno ao mutum, esse rastro inabordável desde uma origem possível acerca do que é o escrever.

(a) *Metáforanimal*, duplo gênero: o ouriço, a ouriça. Logo, um primeiro passo, diante do sentido. O animal sempre pôde ser tomado por metáfora, símbolo; seja do incomunicável, seja de uma dada pobreza (“*das Tier ist weltarm*”, nos dirá Heidegger), seja desde a fábula, seja como sintetizador de todo um pensar poético que condensa o fragmentário, o absoluto, a finição. Essa tomada, transitivo-predicativa – uma vez que se toma *o animal por metáfora* –, além de uma posse, uma atribuição de propriedade, está implicada uma hermenêutica. Desse modo, a pergunta sobre o ser da coisa, sobre o sentido do objeto – no caso, um não-objeto –, encontra-se desde já no horizonte da interpretação, desse ato sempre *prévio* e previsível, como movência de uma totalidade conjectural compreendida a partir de uma apropriação-de-compreensão [*Verständniszueignung*]⁵. Em outro sentido, o caminho identificável que compõe a compreensão enquanto apropriação do próprio, de certa unicidade, constitui o cerne da fábula, do uso indiscriminadamente moral do animal para uma propriedade humana que o erija como ser dotado de linguagem e espírito, distanciado do animal incompleto de alma, como parece sugerir Aristóteles⁶, ao dá-lo tato e percepção. Assim, a compreensão apropriativa da metáfora implicaria uma noção predicativa e, portanto, na busca por aspectos inerentes à realidade a ser figurada, o que, no caso, emerge do uso – do abuso – do animal como forma teriomórfica de representar o próprio do homem. Eis aí uma aporia: nessas impossibilidades residem o que é a destituição do próprio do que significa uma metáfora.

5. HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, Gesamtausgabe – I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976 – Band 2, p. 199.

6. ARISTÓTELES. *De anima*. Apres., Trad. e notas Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: 34, 2006, p. 76.

Retornemos à *Ilíada*, um instante duradouro apenas, dois versos:

ἤϋτε κίρκος ὄρεσφιν ἐλαφρότατος πετεηνῶν
ῥῆιδίως οἴμησε μετὰ τρήρωνα πέλειαν,

[feito gavião montês, a mais ágil das aves,
que, fulmíneo, cai sobre tímida columba]⁷

7. CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero* – vol. 2. Ed. Bilingue. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002, c. XXII, v. 139-140, p. 366-7.

Aqui, um rastro do problema. A assimilação do homem ao animal, do guerreiro Peleio que se lança levemente, como um hábil projétil, feito falcão [κίρκος], atacando violentamente [οἰμάω] sua presa, a tímida pomba [πέλεια], o domador de cavalos, Héctor. A imagem substitui dois paradigmas: um de movimento e estado – a habilidade de voo (πετεινός) do falcão e a timidez/receio (τρήρων) da pomba – que fazem convergir duas imagens no segundo paradigma, os inimigos em combate, Aquiles e Héctor, falcão (um jovem falcão por sua hábil leveza) e a pomba, respectivamente. Todos os elementos ausentes aqui parecem retomáveis, em um resgate típico do símile, se compreendido como uma comparação sinônima, identificatória. A figuração parece ater-se ao estereótipo da apresentação dos personagens, no sentido de uma ferocidade *inerente* a Aquiles frente aos modestos golpes de Héctor nessa batalha. O emprego da comparação parece, portanto, ser assimilação do enredo, uma espécie de interlúdio imagético que diferiria a noção pragmática de enunciação de uma guerra, de um combate, daquela que se modela a partir de um uso retórico da figuração, ou seja, de um campo literário que representa o mundo em novas feições.

A disrupção produzida pela figuratividade não seria tomada em conta se continuássemos com essa limitante compreensão da metáfora. Tu bem a sabes da necessária articulação entre dizeres. Muito além da modelagem e do recurso estereotipado das imagens, Homero parece trabalhar uma espécie de impossibilidade aquém da linguagem figurativa, uma forma de pensar a metáfora desde si. O campo complexo desses paradigmas precisam ser articulados, em termos paramórficos⁸, ou seja, por analogia formal, por uma supressão sígnica, ou melhor, por seu campo *quase-sígnico*, como bem apontou

8. PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2004, p. 170.

Décio Pignatari, em termos sugestivos. No campo da metáfora não cabe a mera contemplação de um meio à mensagem, não se trata nunca de uma persuasão constativa da verdade signíca. Dirias antes que a metáfora é uma possibilidade irruptiva de empréstimos e disseminações, a possibilidade de a linguagem se tornar uma impossibilidade dizível. Sendo assim, a metáfora, entendida como mera modulação discursiva, não constitui dilema ao pensamento, não se engendra como substância e predicação de uma expressividade, de um dizer que necessariamente se desliza do imperativo do outro. Nesse sentido, a metáfora pode ser pensada como impulso à tradução, como movimento de uma passagem a outra, de uma sentença a outra. É o que parece sugerir Paul de Man, analisando Locke:

It is no mere play of words that “translate” is translated in German as *übersetzen*, which itself translates the Greek *meta pherein* or metaphor. Metaphor gives itself the totality which it then claims to define, but it is in fact the tautology of its own position. The discourse of simple ideas is figural discourse or translation and, as such, creates the fallacious illusion of definition.⁹

9. DE MAN, Paul. The Epistemology of Metaphor. In: *Aesthetic ideology*. Introduction by Andrzej Warminski. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 38.

A noção suplementar da tautologia tradutória implica uma releitura do discurso de “simples ideias” como um discurso “figurativo”. Desse modo, ao tentar definir algo está-se traduzindo figurativamente, transportando a posição até outra posição, o que enreda a metáfora em uma rede de complementaridades e correspondências, de impossibilidades definitórias e, assim, de uma linguagem que não seja ela mesma uma figuratividade. Sendo assim, o falcão-Aquiles e o pombo-Héctor não seriam meras imagens facilitadoras do entendimento, mas antes questionamentos acerca do próprio nome, do nome como posição e elemento actancial, que se transporta a uma adulteração originária de tudo o que possa ser a essência de sua materialidade, de sua disposição natural no mundo. A metáfora seria, portanto, uma figura da desfiguração, um decurso ao discurso que, em certo sentido, impede o conceito não estar em elo predicativo com o próprio tropo¹⁰. De Man, ao analisar a operação mental em textos de Descartes e Condillac, a definirá como metáfora de metáforas, justamente no sentido de, como ato posicional, a mente/o espírito apenas poder ser verbal, ou seja, ser validado

10. Ibidem, p. 43. De Man sugere que “as soon as one is willing to be made aware of their epistemological implications, concepts are tropes and tropes concepts.”

por “illusory resemblances”¹¹. O que parece estar em jogo, por conseguinte, não é o contexto de enunciação, de enredo, mas a própria noção atributiva das similitudes como elemento necessariamente ilusório, assumidamente ficto. Nenhuma terminologia sai impune a isso, tu dirás. Todo esclarecimento deve ser perpassado por essa representatividade exaustiva de uma remissão, de um apartamento da linguagem frente a sua mediação, seus engajamentos fortuitos e, logo, de suas necessidades comunicacionais. Dessa ficcionalidade, emerge o problema da codificação, da atribuição do ser enquanto propriedade, ao que Paul de Man propõe: “The attribute of being is dependent on the assertion of a similarity which is illusory, since it operates at a stage that precedes the constitution of entities”¹². Assim, nessa anterioridade de estágio, a similaridade pressupõe a retórica como um sistema “that is not itself a code”¹³, ou seja, as estruturas retóricas, que, no caso dos versos de Homero, reconhecem um estatuto de substituição homem-animal, não podem ser simplesmente entendidas previamente, como uma teleologia de modos e categorias a serem pinçadas de uma poética. A dependência da figuração produz não mero prazer estético, mas uma estética na qual o “proliferativo e disruptivo poder da linguagem figural”¹⁴ é concebido como uma forma de epistemologia, como um ir-se ao outro, em sua extensão. Assim sendo, retorno a Homero, ainda uma vez. Atendo-me a duas palavras, uma de cada vez: ἥντε e πέλειαν.

11. Ibidem, p. 45.

12. Ibidem, p. 45.

13. Ibidem, p. 49.

14. Ibidem, p. 50.

A partícula *ēute* tem uso específico no idioma grego. Em situação *quase-dêitica*, o termo refere-se à situacionalidade citacional que marca o processo do símile. Como um *este* demonstrativo, *ēute* implica um gesto-de-palavras que mostra a própria figuratividade, que a prova desde suas designações indiciais, de uma dada situação enunciativa na qual, necessariamente, a conjunção comparativa está implicada no fato. Sua tradutibilidade implica um *como*, um necessário *tal qual*, *do mesmo modo que*, o que Haroldo de Campos traduziu, regionalmente, por *feito*, potencializando o lugar da linguagem como *factum*, o poema como uma ocorrência e um ter lugar do ser-dito, do dizer que não é mero paradigma, mas como uma assunção acontecimental. Haroldo está seguindo à risca o lugar do engendramento linguístico que é possível na fala do povo, pois, como escreve em uma de suas *Galáxias*, “o povo cria mas o povo engenha mas o povo cavila o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso”¹⁵.

15. CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.

A malícia e o subterfúgio experimenta esquivas, desdobra-se em um feito, feito fato ocorrido, feito história. E é nesse caminho que Homero constrói uma sentença paratática que faz índice anafórico e catafórico sobre si, sobre os partícipes do duelo. A imagem, estancada, emudecida, designa a si mesma como uma imagem tal qual no mesmo instante em que ela jamais poderia ser pensada *como tal*. Essa identidade da imagem, frente a sua estrutura dêitico-indicial, conserva-se em aporia pelo próprio uso esvaziado da partícula *ἦντε*. Como conjunção não compreensiva, no entanto retórica, o *feito* (como tal) rompe o cálculo diegético da história e torna-se trama, engendramento figural, esvaziamento designativo. Enquanto partícula exclusivamente épica – e mais exclusivamente, homérica, uma vez que substitui uma expressão como *ὥς ὅτε* –, *ἦντε* aponta como atores o próprio movimento figurativo, desloca-se no sentido de inscrever a sentença – esses versos que seguem ao 139 do canto XXII – uma evocação da própria linguagem, de sua modalidade e modulação. Não sendo, além disso, declinável essa conjunção não une necessariamente o comparado e o comparante, porém o faz dançar, o articula em uma movimentação habitante que dá lugar à imagem como acontecimento.

A metáfora então é um feito e, para dizê-la, um locutor? Se sua estrutura dependesse de um *como tal*, de sua mesmidade e do idêntico, daquilo que para Benveniste torna a linguagem possível: “le langage n’est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours”¹⁶. O *eu* pronominal tem força de reenvio a si, ao si mesmo do sujeito e, nesse jogo discursivo, a apropriação faz sujeito, constitui o sujeito como aquele que assume esse *eu* sem designação em uma dada apropriação inteira da linguagem e de seu sistema. O *eu* do discurso é a própria subjetividade do locutor estabelecendo-se dentro da linguagem que não define nenhuma entidade lexical – a expressão é de Benveniste – a essa “palavra”. Colocar-se como sujeito, então, pressuporia um eu tal qual o eu, eu, esse que enuncia esse discurso (aponto a mim mesmo), é como, do mesmo modo que o eu, pronome pessoal do caso reto que assume posição de sujeito. Parece-me que aí reside um problema crucial, percebido por Derrida em sua conversa com Nancy, em termos de uma possível calculabilidade do sujeito, de uma definição desse que enuncia necessariamente tomado por uma

16. BENVENISTE, Émile. De la subjectivité dans le langage. In : *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard, 2006, p. 260, « Collection Tel ».

subjetividade, qualquer que seja. Diz Derrida: “il n’y a jamais eu pour personne Le Sujet, voilà ce que je voulais commencer par dire. Le sujet est une fable”¹⁷. A ninguém uma pessoa denominada O Sujeito. O imperativo da afirmação, do sim anterior a todo assujeitamento faz do sujeito uma fábula escrita – é do campo do escrito que se fala sempre em termos de sua inscrição subjetiva, nunca da escritura – e, portanto, uma recondução *ego-lógica* ao em-si, ao para-si. O imperioso de um ser-ante(s)-(d)a-lei faz com que o sujeito “s’il doit y en avoir, vient *après*”¹⁸, de modo que a decisão não seja previamente tomada em termos da satisfação ou complacência subjetiva daquele que enuncia, por exemplo e extensão, “eu, o sujeito da frase”. A vinda, sempre postergada e posterior, infinitamente, intenta levar o *a si* a um ato alocutório dissimétrico e demovido de sua neutralidade. Derrida analisa que a afirmação do sujeito, de sua calculabilidade enquanto subjetividade, sempre foi relacionada ao homem em detrimento do animal – “l’animal ne sera jamais ni sujet ni *Dasein*”¹⁹ – e se esse discurso sobre o sujeito continuar “à lier la subjectivité à l’homme”²⁰ é porque não seria preciso tratar de responsabilidade ou ética ou liberdade e direito frente ao animal, a essa generalidade não subjetiva. O próprio do homem confundido com sua metaforicidade, com sua linguagem, é como soa a análise discursiva dos pronomes como assunções de um sujeito a si, de um antropocentrismo apropriante. Ora, é ainda Derrida quem reconhece que a metaforicidade supõe uma ex-apropriação. E, nesse sentido, a prova do incalculável prescreve uma responsabilidade maior do endereçamento, o espaço excessivo não do reconhecimento, da dívida, mas da irredutibilidade, da primazia do outro, seja ele animal ou homem. Se a ex-apropriação está no campo da metaforicidade, é preciso uma dupla pergunta, em duplo elo: o que implica a (1) *ex-apropriação* e (2) o *como tal* dessa metaforicidade. Derrida enuncia: (1) “l’ex-appropriation (...) suppose l’irréductibilité du rapport à l’autre. L’autre résiste à toute subjectivation, et même à l’intériorisation-idéalisation de ce qu’on appelle le travail du deuil”²¹ e (2) “le « qui » de l’autre qui ne pourrait jamais apparaître absolument *comme tel* qu’en disparaissant comme autre”²². Dupla implicação, portanto. A resistência ao sujeito por

17. DERRIDA, Jacques. « Il faut bien manger » ou le calcul du sujet. In: *Points de suspension: entretiens*. Choisis et présentés par Elisabeth Weber. Paris : Galilée, 1992, p. 279.

18. Ibidem, p. 287.

19. Ibidem, p. 283.

20. Ibidem, p. 283.

21. Ibidem, p. 285.

22. Ibidem, p. 289.

sua irreducibilidade em relação ao outro inscreve justamente esse outro no campo da ex-apropriação da subjetividade. Sem interioridade idealizante, o outro não mais reside em uma humanidade que apenas trabalhe seu próprio luto, mas a promessa de um luto impossível (de seu estado messiânico) – ou, como aponta, Fernanda Bernardo: “o *luto impossível* é a própria essência deste *pensamento do impossível* ou da alteridade absoluta. É, no próprio dizer de Derrida, a essência da *experiência do outro como outro*. Como outro, isto é, como uma alteridade ab-soluta. Ab-soluta, sim, mas, ainda assim, *aqui*, no tecido esgarço da escrita”²³. Nesse caminho de irreducibilidades, é preciso ter em conta que o *como tal* não existe, não o há em essência ou o há apenas em desaparecimento. Absolutamente, o “quem” do outro nunca surge *como tal*, uma vez que precisaria deixar de sê-lo para como tal aparecer. Desse modo, a fábula do sujeito excede-se enquanto metáfora – metaforicidade – ex-apropriante, como responsabilidade diante do outro constitutivo dessa instância comparativa, lançada ao aberto. Jean-Luc Nancy, em “Borborismes”, coloca-se à face atrás do detrás do nome de Derrida:

La matière première est la face arrière: c'est-à-dire ce qui n'a pas de face, ce à quoi on ne peut faire face, mais qui ouvre et qui vient dans l'ouvert, ou comme l'ouvert même. L'ouvert *comme tel* : ce qui ne peut être indexé le « comme tel », n'étant comparable à rien pas même à soi, puisque le « soi » lui est encore, infiniment, tout à venir. L'ouvert *tel*, incomparable, mais qui, à peine ouvert, résonne en soi *comme* lui-même, écho craquement, de son claquement e de son claquage idiomatique.²⁴

Desse modo, o feito a si, o deixar-se a si suspende-se no aberto, naquele que surge como aberto – sem poder-se fazer face – e, logo, destitui todo *como tal*, todo o indicial que retorne sobre si, que não permaneça no campo de uma promessa (in)fiel de um colapso idiomático, de uma quebra de eco, de *egolatria*. A face do nome, antes de qualquer sujeito, já engaja seu endereçamento, sua evocação, o apelo ao outro como feito necessário, como imperativo de toda demanda. Portanto, a sintaxe da metaforicidade homérica escolhe uma derivação interna, uma volta sobre si, que não compõe apenas uma autonomia, mas uma rota rúptil, um espaço de reversibilidade do dizer não subjetivo direcionando-se ao outro.

23 BERNARDO, Fernanda. Moradas da promessa – demora & sobre-vivência: aporias da fidelidade infiel (em torno do pensamento e da obra de Jacques Derrida). In: EYBEN, Piero (org.). *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2012, p. 21.

24. NANCY, Jean-Luc. Borborismes. In : MALLET, Marie-Louise (dir.). *L'animal autobiographique : autour de Jacques Derrida*. Paris : Galilée, 1999, p. 176-7.

De modo que a segunda (e última palavra) a ser tomada de Homero seja uma derivação de um nome, de uma evocação: *πέλεια*. O pombo que representa figurativamente Héctor é, no fundo, um paragrama do patronímico de Aquiles, *Πηλεΐδης*. Isso implica dizer ligeiramente que a lógica do nome resiste como uma lógica do vocativo, que o dizer derivado aqui não é de uma causalidade infértil, mas de uma reverberação e ressonância importante e, por isso, desconstitui o saber como saber prévio, hermenêutico. O nome, como quase sempre aparece em Homero, indica uma espécie de destinação, de trajeto traçado a ser cumprido. Nesse sentido, o patronímico que o envia a Peleu teria uma dupla função narrativa. Primeiramente, pôr em mira a argila (*πηλός*) e a união amorosa com Tétis que fez nascer o próprio guerreiro, no sentido de um barro dos nascimentos, do monte Pélion. Desse modo, Peleu é assim chamado quase que à inversão de sua paternidade. É por conta dessa cópula geradora (dos seis filhos que Tétis, na ânsia de torná-los imortais, acaba por matar e, principalmente, desse sétimo que, sendo temperado no fogo, torna-se invulnerável) – por causa do filho então – que seu nome é *Πηλεύς*. E, em um segundo aspecto, na própria construção da trama. O vínculo de Peleu e Aquiles não seria mera distribuição familiar, mas uma forma de espelhamento diegético necessário ao retorno à batalha de Troia. Peleu é participante da caçada de Cálidon, a mesma que é contada por Fénix a Aquiles em embaixada enviada ao herói para apaziguá-lo da ira contra Agamêmnon. Ora, é conhecida a *mise-en-abyme* desses episódios, em um espelhamento de identidade brutal entre Meléagro e Aquiles, com as mesmas demandas e resignações, com um possível futuro trágico comum. Nesse sentido, Peleu, ou melhor, o Pelida seria um indício a se cumprir da trama, “para que se repita una escena”, uma vez que “al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías”²⁵.

25. BORGES, Jorge Luis. La trama. In: *Obras Completas 2: 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 205.

No entanto, me interessaria muito mais uma cadeia apresentada pelo texto homérico em que esse nome é paragramático e faz um caminho de, ao menos, três versos até atingir seu alvo, seja no campo do sentido seja no campo do enredo. O Peleide é colocado em uma circunstância metaforicamente aporética bastante importante. Enquanto é chamado de “falcão montês” (*κίρκος ὄρεσφιν*) seu patronímico parece deslizar em outros conjuntos significantes que, em um primeiro momento, o caracteriza como o hábil no

voo, como a maturidade necessária a um voo perfeito, como “a mais ágil das aves” (πετεηνῶν), e que, no entanto, se guia em direção ao inimigo, ao pobre pombo (πέλεια) tímido e temeroso, que guarda muito de seu nome. Nesse sentido, dentro dessa cadeia célere de ataque, convém uma dupla pergunta: qual o sentido dessa nomeação se fazendo frente ao outro, desde o nome do outro, mesmo o pior inimigo, em face a face, diante do rosto nu que Aquiles precisa identificar e combater em si mesmo? E, ainda, como é/foi possível a retração sonora, a diminuição da extensão de um eta (η) – marcadamente no nome próprio – a um épsilon (ε) – como marca, acentuada no nome comum? Inquietando-te desde dentro desse discurso, a forma desse rosto, portanto, parece irrecuperável se entendido como parcela interessada, a dar-se a desvelar, a uma apropriação que seja a de um sujeito. Nesse sentido, o desfazimento dessa forma, digo, de um patronímico em um substantivo comum, de um personagem em uma imagem animal, está em uma exterioridade que anuncia não uma reconciliação, mas um acolhimento – algo que será configurado na *Iliada* com a entrega do corpo morto, mas preservado, de Héctor a Príamo – do outro, em sua proximidade. Levinas propõe que:

Le visage de l'autre dans la proximité – plus que représentation – est trace irréprésentable, façon de l'Infini. (...) C'est parce que dans l'approche s'inscrit ou s'écrit la trace de l'Infini – trace d'un départ, mais trace de ce qui, dé-mesuré, n'entre pas dans le présent et invertit l'arché en anarchie – qu'il y a délaissement d'autrui, obsession par lui, responsabilité et Soi.²⁶

26. LEVINAS, Emmanuel.
Autrement qu'être ou au-delà de l'essence. Paris: Le Livre de Poche / Kluwer Academic, 2011, p. 184.

Algo do rastro do nome, modo infinito de acolher. Diria talvez que o rosto do Pelida, diante da violência, diante do outro, que é Héctor, se lança como um pélete; esse corpo demasiado pequeno e ágil, o projétil que se lança – no *fulmíneo* de seu voo – na pressa. Leve projétil, a ave que representa Aquiles é colocada como rastro, logo, irrepresentável, impossível de ser trazido à presença, de uma partida sem origem, da própria anarquia turbilhonante que faz sua presença estar antes de qualquer presença, do outro antes de qualquer ontologia. Nesse sentido, há o nascimento da responsabilidade naquilo que se pode chamar “*die geheimste Gelassenheit*”²⁷, o mais secreto abandono (de outrem). O que há aqui, em termos da cadeia expressiva do paragrama, é uma proximidade e não uma representação, seja da ave, seja do movimento, seja

27. Cf. SILESUS, Angelus citado por DERRIDA, Jacques.
Sauf le nom. Paris: Galilée, 1993, p. 101.

do guerreiro. A metáfora produz essa proximidade e, ao mesmo tempo, um abandono e uma negligência do *feito*, do ato, do próprio outro que deve assumir a responsabilidade, de ser-si, ou nas palavras de Levinas: “Être-soi, autrement qu’être, se dés-intéresser c’est porter la misère et la faillite de l’autre et même la responsabilité que l’autre peut avoir de moi; être-soi – condition d’otage – c’est toujours avoir un degré de responsabilité de plus, la responsabilité pour la responsabilité de l’autre”²⁸. Como refém, aumenta-se a responsabilidade “pela responsabilidade do outro” não como intersubjetividade, como do eu ao outro, mas desde si mesmo do rosto, logo, em seu face a face, naquilo que a proximidade tem de irrepresentável, abertura ao aberto. O chamado do nome, então, acolhe esse outro em sua disjunção, sua disposição de ressonância – é como Nancy delimita o silêncio – para fazer *tendre l’oreille*, prestar atenção às tensões, “tirer l’oreille du philosophe pour la tendre vers ce qui a toujours moins sollicité ou représenté le savoir philosophique”²⁹. Nesse sentido, o nome – que é próprio no sentido de uma apropriação familiar, e impróprio enquanto ex-apropriação de sua metaforicidade – permanece como um engajamento, como rigor frente ao outro, que corre o risco de “de lier l’appelé, de l’appeler à répondre avant même toute décision ou toute délibération, avant même toute liberté” e, ainda, “alliance prescrite autant que promise”³⁰. O luto a ser guardado, no porvir desse combate, está na verticalidade dessa compreensão metafórica do dom do nome.

28. LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*. Paris: Le Livre de Poche / Kluwer Academic, 2011, p. 185-6.

29. NANCY, Jean-Luc. *À l’écoute*. Paris: Galilée, 2002, p. 15.

30. DERRIDA, Jacques. *Sauf le nom*. Paris: Galilée, 1993, p. 112.

Dentro dessa cadeia nominal, o acolhimento é lido como um recolhimento sonoro, como uma diminuição do η ao ε . Essa retração sonora é, evidentemente, compensada pelo uso acentuado, por uma tonalidade que confere não quantidade, mas qualidade silábica ao fonema. Dessa forma, a variabilidade e transmutação dos sons passam a ressoar como elementos da cadeia analógica que conduz o *Pēleidēs* (v. 138) ao *peteēnōn* (139) e, por fim, chega ao *pēleian* (140). Essa chegância faz ressoar um tempo em dobro, uma durabilidade de Aquiles durante todo o percurso – que, na verdade, parece ser mais um ex-curso – que compõe o ataque e sua transformação animal em direção ao endereçamento ao outro. Essa habilidade aérea é sopro e precisa ser lida como um caminho a se compreender o ritmo desde sua sacudidela no tempo, como intensidade que se dá à escuta. Assim, essa transformação rítmica como inscrição formal precisa ser repensada para além do sentido histórico-lexical que a palavra *ῥυθμός*, tal como Benveniste a descreveu, por

exemplo, em termos de uma dança, desde o uso platônico, da “ordre dans le mouvement, le procès entier de l’arrangement harmonieux des attitudes corporelles combiné avec un mètre qui s’appelle désormais *ῥυθμός*”³¹. É talvez Jean-Luc Nancy quem apresenta uma possibilidade ético-estética de se lançar a esse outro do ritmo: “Ainsi, le rythme disjoint la succession de la linéarité de la séquence ou de la durée: il plie le temps pour le donner au temps lui même, et c’est de cette façon qu’il plie et déplie un « soi »”³². Algo da extensão dobrada e desdobrada do si que se separa em uma temporalidade disruptiva, de uma segregação infinita entre o *Peleides* e o *péleian*. Há algo aqui que eriça o som, algo que é preciso se perguntar em termos do que é o próprio sentido. Decai o nome próprio em comum, a nomeação da presença em um conjunto ausente, um feixe de diferenças ressonantes. O sujeito, digo a ti e só a ti, se separa. Aquiles torna-te um voo da escritura, um sopro que interrompe toda clausura. A representação dá conta desse caminho? Há aqui, sem dúvida, abismo e “*ein Abgrund rufft dem andern*”³³ [um abismo chama outro].

Quanto a mim, diferindo de Friedrich Schlegel, Arthur Schopenhauer, Lewis Carroll, Sigmund Freud, Jacques Derrida e João Cabral de Melo Neto, que, a suas maneiras, tornaram o ouriço, o porco-espinho, o *Stachelschweine*, o *Igel*, o *hedgehog*, o *hérisson* em metáforas de dilemas e da própria escritura, quanto a mim, escolho o *mutum*. Essa teratologia implica um ponto a se analisar, a se colocar como escritura, que desliza da fragmentação – do gênero fragmento do romantismo alemão – até o lugar do coração, do poema, que é também o da catástrofe, muito perto do perigo de uma carta, da letra impressa e emprestada ao animal, “car la pensée de l’animal, s’il y en a, revient à la poésie”³⁴, digo, a sua sintaxe que é demanda, memória para além de todo sentido.

Eis que surge o ouriço, um pequeno e espinhento animal. Dirias, em um alemão seguido de sua potencial tradução: “[206] Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel”³⁵, ou ainda, desde a língua portuguesa, “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”. O bichinho desperta seu isolamento, produz uma herança. E é na herança do fragmento que esse vivente completo, de

31. BENVENISTE, Émile. La notion de « rythme » dans son expression linguistique. In : *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard, 2006, p. 334-5, « Collection Tel ».

32. NANCY, Jean-Luc. *À l’écoute*. Paris: Galilée, 2002, p. 37-8.

33. Cf. SILESIUS, Angelus citado por DERRIDA, Jacques. *Sauf le nom*. Paris: Galilée, 1993, p. 97.

34. DERRIDA, Jacques. L’animal que donc je suis (à suivre). In: MALLET, Marie-Louise (dir.). *L’animal autobiographique: autour de Jacques Derrida*. Paris : Galilée, 1999, p. 258.

35. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e Outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 103. Fragmento de *Athenaeum* (A 206). Texto original disponível em: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>. Último acesso: 10 de fevereiro de 2013.

carapaça armada e vitalidade mamífera, dentre os erinaceídeos, pôde chamar atenção, impor um lugar no qual é possível pensar a obra de arte desde sua noção de completude, finalidade e acabamento. O exercício finito da escrita e da exigência fragmentária conduz o pensamento e a expressividade ao não exaustivo e ao inacabado. O fragmentário é, então, algo que Lacoue-Labarthe e Nancy compreenderam como “*détachement, isolement, qui vient exactement recouvrir la completude et la totalité*”³⁶. A lógica do fragmento precisa ser pensada como um todo e em suas partes³⁷, como a própria lógica do ouriço. Assim, enquanto paradoxo do acabamento, o ouriço de Schlegel “*fait et ne fait pas Système*”, que enuncia o ouriço como proposição e, portanto, “*il énonce simultanément que le hérisson n’est pas là*”³⁸. O que importa aqui é o gesto, a parte mais dêitica, dirias, dessa escritura. Sua legitimidade reside, desse modo, no rastro de uma presença possível, de uma forma que se caotiza desde quando é enunciada, preparada, convertida.

O animal, ou melhor, esse *animot* é domesticável, é possível colocá-lo em um gênero? Diria, talvez, com Derrida: “às vezes público e privado, *absolutamente* um e outro, absurdo de dentro e de fora, nem um nem outro, o animal atirado no caminho, absoluto, solitário, enrolado em uma bola *perto de si*. Pode fazer-se esmagar, *justamente*, por si mesmo, o ouriço, *istricé*”³⁹. Isolado completamente, sua designação precisa ser pensada na dualidade de gêneros – talvez em uma gênese plural de gêneros – que não seja conduzida a um assujeitamento do animal, a um olhar que esquece sua finalidade nua de olhar, sem linguagem, por certo, porém conduzindo-se em um complexo sentido de limite, sua conclusividade inconclusiva ou ainda a impossibilidade de uma autobiografia genérica, digo, de um inaceitável contrassenso dos limites quando se pensa a singularidade do animal em sua generalidade abissal. Qual o risco em se enfabular o ouriço, domesticando o próprio do pensamento da metáfora?

Exaustivas, essas leituras da herança erichada ocupam vasta bibliografia acerca da propriedade e da apropriação do bicho que se volta sobre si, que retorna como proteção e abrigo. Uma, no entanto, parece-me merecer atenção mais demorada. Aquela que, modificando o gênero do animal, faz construir uma radicalidade sobre a linguagem, que o próprio animal não possui e que, aliás, nem mesmo ao homem pode dizer-se própria, a si. Trata-se do poema

36. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire: Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*. Paris: Seuil, 1978, p. 63. [Trad.: “A fragmentação é, portanto, compreendida aqui como separação, isolamento, o que vem a reconduzir exatamente à completude e à totalidade.” (In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. *A Terceira Margem*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Trad. João Camillo Penna, UFRJ, ano IX, n. 10, 2004, p. 73.)]

37. Ibidem, p. 64. [Trad.: “a totalidade fragmentária, conforme o que deveríamos nos arriscar a nomear a lógica do porco-espinho, não pode ser situada em nenhum ponto: ela está simultaneamente no todo e na parte. Cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade acabada.” (In: Ibidem, p. 74.)]

38. Ibidem, p. 71.

39. DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia ?* In: *Points de suspension: entretiens*. Choisis et présentés par Elisabeth Weber. Paris: Galilée, 1992, p. 304. [Trad. minha].

“Uma ouriça”, de *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto.

Se o de longe esboça lhe chegar perto,
se fecha (convexo integral de esfera),
se eriça (bélica e multiespinhenta):
e, esfera e espinho, se ouriça à espera.
Mas não passiva (como ouriço na loca)
nem só defensiva (como se eriça o gato);
sim agressiva (como jamais o ouriço),
do agressivo capaz de bote, de salto
(não do salto para trás, como o gato):
daquele capaz do salto para o assalto.

2

Se o de longe lhe chega (em de longe),
de esfera aos espinhos, ela se desouriça.
Reconverte: o metal hermético e armado
na carne de antes (côncava e propícia),
e as molas felinas (para o assalto),
nas molas em espiral (para o abraço).⁴⁰

40. MELO NETO, João Cabral de. Uma ouriça. In: *Obra completa – volume único*. Org. Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 346.

De quem o escreve, desde quem essas dezesseis linhas são escritas? Há aqui um endereçamento, tal endereçamento no qual a palavra permanece em uma deriva, paramórfica e sintagmaticamente deslocada em sua caoticidade estruturante e da integralidade que é o próprio do poema. Fragmento isolado de tudo, tu percebes bem essa condução. Como fragmento, não do mundo, mas de todo um processo de criação, o poema não abarca o estar-no-mundo do ouriço, dessa ouriça no cio, contudo oferece-se como abraço ao próprio poema, àquilo que lhe é mais próprio, ou seja, uma distância infinda de modalidades e proliferações disruptivas. Uma disjunção entre a primeira e a segunda estrofe – o convexo reconverte-se em côncavo – e dois lados do agressivo e da fragilidade, da nudez, por fim, do animal, é posto em aberto. Sua consistência, pois, está inventariada no caminho da própria linguagem que caminha e se descaminha, que se faz voltar sobre si. É fuga. Escape do limite métrico, do limite sem inscrição de bordas, que irrompe do animal. Há aqui uma soleira, um rasgo que se finda em uma sintaxe emudecida, esse “metal hermético e armado”, o ter lugar em que se há de fechar. No entanto, é preciso dizer ainda: há escape, desde a soleira. Um modo de escape, talvez, possa ser respondido desde o sentido do poema em Derrida: “sem sujeito: há

talvez do poema e que *se deixa*, mas não o escrevo jamais. O outro assigna. O *eu* é somente na chegada desse desejo: aprender de cor”⁴¹. O limite do sentido, como o limite da assinatura (da disseminação *sígnica*⁴²) faz aqui o nome da ouriça ser lembrado como acontecimento, como impossibilidade de seu próprio resgate. Sem sujeito, apenas a negligência – o *Gelassenheit*, o *délaissement* – de nunca escrevê-lo dá ao outro o lugar de sua assinatura, no longe, na distância, portanto.

Em seu duplo começo, o poema estende-se sob o problema da lonjura. Se o poema pretende montar uma imagem da ouriça, esses dois versos, que compõem cada qual o início de suas estrofes, lança para outro espaço, para o afastamento necessário do outro diante da necessidade de sua resposta. Ao elemento conativo – aqui, estranhamente composto por esse “de longe” – apenas é possível chegar indiretamente, por via oblíqua – como é marcado pelo uso pronominal – e, por isso, o *de longe* apenas alça, aparece, é uma manifestação e não necessariamente um movimento em direção à própria chegada, ao espaço “doméstico”, logo, habitável, do poema, da ouriça. O texto se dirige ao *de longe*, o *de longe* que é capaz de *chegar-lhe*, sobrevivendo, portanto, como acontecimento. É essa lonjura, esse apartamento circunstancial que será determinado, delimitado, como elemento de referência alocutória e também como dispositivo da condicionalidade da conjunção disseminante e hipotética que principia o verso. Ora, o *de longe* parece executar dois processos actanciais no poema. De um lado, ele “esboça lhe chegar perto”, o que implica projetar o surgimento, projetar o próprio do caminho que se delimita – nada ainda conclusivo – como do longe ao perto, do fora ao dentro, ao íntimo. O esboço é um traço que compõe a chegada apenas como chegância, como eternamente chegante. Está-se delimitada aqui justamente a falta de borda, o animalesco da própria racionalidade em impor-se um limite a essa chegada e, sobretudo, àquilo que se pôde definir como o *de longe*, mais afastado, estrangeiro, digno de *hostipitalidade*. Essa condição primeira faz do perto uma ameaça ao *de longe*. Nessa ameaça, sua expropriação é sentida como condição de possibilidade, visto que não se trata apenas em “vindo de longe deve-se, cautelosamente, chegar até muito perto da ouriça”, mas bem o contrário, a ouriça parece ser esse *de longe* que está demasiado perto e se mostra, surge e se alça a esboço de um movimento – que mais tarde será seu próprio nome, a ouriça eriça. Por outro lado, a participação do *de longe* na chegada, ou melhor,

41. DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia ?* In: *Points de suspension: entretiens*. Choisis et présentés par Elisabeth Weber. Paris: Galilée, 1992, p. 307-8. [Trad. minha].

42. Como ensaiei mostrar em outro lugar a propósito de certa falência *sígnico-semiótica* frente ao desafio do impossível, à prova do indecível. A disseminação sendo um dos pontos em que a assemia se frustra e, logo, é capaz de proliferar a retórica para além de toda representatividade, em um retorno incansável de suas próprias dobras da linguagem. (Permitam-me, então, referenciar *Escritura do retorno: Mallarmé, Joyce e Meta-signo*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2012).

a sua própria chegada, que inicia o segundo movimento do poema, é ainda um alçamento, mas agora sem o complemento circunstancial de lugar como elemento compositivo da própria sentença. Dando-se como expletivo, o parêntese reitera o actante *o de longe* em uma dupla preposição (*em de longe*) que marca a diferença entre o perto (proximidade adverbial, em estatuto direto ao surgimento, à manifestação da lonjura) e o em de longe (distância adverbial, em estatuto indireto à irrupção de si mesmo, da ouriça que se fecha dentro de sua circunstancialidade e condicional). O ato de *chegar* – que dobra o tempo, a duração em ritmo, tu me lembrás do princípio de Nancy sobre o ritmo e minha fixação pela natureza do *pli*, do *plicare* – faz João Cabral propor a forma negativa de um nome, de um verbo-nome (*desouriçar*) que acontece, que deixa de ser esboço e passa ao estatuto de uma chegada do longe no longe, de “rastro uma partida” desmesurada.

Anterior a esse começo do *de longe* está a palavra que será anagramatizada durante todo o texto. Em verdade, trata-se de uma só sílaba, de um só som: *se*. A anarquia da arqui-escritura nos rasgos da anáfora⁴³. Remetimento infindo, a figuração dos três primeiros versos do poema parece desmontar a previsibilidade do termo anafórico como mera ênfase, como repetição de apenas uma sílaba expletiva. No fundo, por mais que guardem a semelhança sonora e propositiva da conjunção (esse *se*), dados os entremeios da pontuação, permitem leituras bastante distintas e de uma anamorfose interessante ao poema. Esse processo figurativo impõe uma leitura nunca partida, aos pedaços apenas do poema. É necessário casar aqui a fonêmica, o aspecto mórfico e o sintático para conduzir uma possível caoticidade, uma impossibilidade imagética dessa condição (do que seria a própria possibilidade?). Poderia então propor uma cadeia criativo-produtiva que pareça, em uma primeira vista, tautológica: *se* > *se* > *se*. Ao que poderia escrever de outro modo, talvez menos tautologicamente: *se*₁ > *se*₂ > *se*₃. Não há uma mera anáfora reiterativa, mas de fato uma potencial alteração funcional da conjunção condicional (*se*₁) em uma indecidibilidade tanto pelo pronome pessoal quanto pela própria conjunção (em *se*₂ e *se*₃). Algo como⁴⁴:

43. Giorgio Agamben, ao analisar a figura emblemática do Bartleby no sentido da potência, constrói uma teoria da anáfora que me parece fundamental para o que proporei aqui como perda da referência lógica na linguagem. Diz o filósofo, ao pensar a fórmula *I would prefer not to* e a variante *I prefer not to*: “É como se o *to* que a conclui, que tem carácter anafórico porque não reenvia diretamente a um segmento de realidade mas a um termo precedente do qual somente pode obter o seu significado, ao invés se absolutizasse, até perder toda a referência, dirigindo-se, por assim dizer, à própria frase: anáfora absoluta, que gira sobre si, sem reenviar já a um objecto real ou a um termo anaforizado (*I would prefer not to prefer not to...*).” (In: AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby – escrita da potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 27)

44. Usarei uma marca sintagmática específica para me referir a elementos que apareçam ou não na sentença, de acordo com o que segue:

SN_{subo}: sintagma nominal com função de sujeito suposto (que não está explícito na sentença).

SN_{sub}: sintagma nominal com função de sujeito explícito.

SP_{dat}: sintagma pronominal com função de complemento indireto.

SCONJ: sintagma conjuntivo.

- (1) $se_1 \rightarrow se_2 \rightarrow se_3$: na condição de *o de longe esboçar*, então *se* [SCONJ] *fecha*, então *se* [SCONJ] *eriça*;
- (2) $se_1 \rightarrow se_2 \wedge SN_{sub0}$: na condição de *o de longe esboçar*, então a ouriça [SN_{sub0}] *se fecha* (pronome entendido como complemento verbal reflexivo);
- (3) $se_1 \rightarrow se_2 \wedge SN_{sub}$: na condição de *o de longe esboçar*, então o *se* [SN_{sub}] *fecha* (pronome entendido como índice de indeterminação do sujeito);
- (4) $se_1 \rightarrow se_2 \wedge SN_{sub}$: na condição de *o de longe esboçar*, então *o de longe* [SN_{sub}] *se fecha*;
- (5) $se_1 \rightarrow se_3 \wedge SN_{sub0}$: na condição de *o de longe esboçar*, então a ouriça [SN_{sub0}] *se eriça* (pronome entendido como complemento verbal reflexivo);
- (6) $se_1 \rightarrow se_3 \wedge SN_{sub}$: na condição de *o de longe esboçar*, então *o de longe* [SN_{sub}] *se eriça* (pronome entendido como complemento de verbo que exprime mudança);
- (7) $se_1 \rightarrow se_3 \wedge SN_{sub}$: na condição de *o de longe esboçar*, então o *se* [SN_{sub}] *eriça* (pronome entendido como complemento de verbo que exprime mudança);
- (8) $SP_{dat} \leftrightarrow SN_{sub0}$: o *lhe* é condição necessária para que haja a ouriça [SN_{sub0}];
- (9) $se_1 \rightarrow se_2 \wedge SN_{sub0} \vee SN_{sub} \rightarrow se_3 \wedge SN_{sub0} \vee SN_{sub}$: na condição de *o de longe esboçar*, então *se* [SCONJ] *fecha* e a ouriça [SN_{sub0}] *se fecha* ou o *se* [SN_{sub}] *fecha*, então *se* [SCONJ] *eriça* e a ouriça [SN_{sub0}] *se eriça* ou *se* [SN_{sub}] *eriça*.

Essas transmutações anamórficas e sintagmáticas implicam a condicionalidade de existência da própria ouriça e, em última instância, do próprio poema. Há, evidentemente, aqui uma economia brutal – silábica, para dizer mais especificamente – no uso e nas potencialidades ofertadas pelo idioma. João Cabral leva ao limite o uso da conjunção como elemento

de neutralização actancial e subjetiva para compor sua imagem hermética do poema como um ouriçar da própria espera. Trata-se claramente de uma duração que faz “résonner le sens au-delà de la signification, ou au-delà de lui-même”⁴⁵, nunca para reencontrar um referente lógico a essas disjunções, mas para manter-se na prova indecível do próprio poema. Sua dinâmica é a da lógica tradicional, do “na condição de, e”, como se completa no quarto verso, no entanto, o texto subverte todas as transitividades verbais, delonga expectativas e difere a constituição da metáfora dentro da metáfora. A ouriça guarda intensidade corpórea no poema, retendo esse além sentido no limite de sua animalidade, de sua irrupção languageira. A tripla condicionalidade, em sua fórmula mais completa ($se_1 \rightarrow se_2 \wedge SN_{sub\emptyset} V SN_{sub} \rightarrow se_3 \wedge SN_{sub\emptyset} V SN_{sub}$), produz um verso que meta-representaria – e ele se inscreve sob o signo dos dois-pontos – uma espécie de tomada complexificada de seus suplementos: “e, esfera e espinho, se ouriça à espera”. Ora, se não há mais um *se* aí (se_4) que se coloca deslocado, em um hipérbato irrecuperável.

45. NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002, p. 67.

É nessa transposição que podemos ver um processo ainda mais engendrado, entramado de sua textualidade: os paragramas do *se*. Cabral assinala um hipérbato na oração e constrói “hipérbatos” morfológicos de sua sílaba genotípica. O que se intercala de palavra a palavra é o *se* transformado em *es*. Há toda uma cadeia que caminha durante o poema: *esboça* > *esfera* > *espinho* > *espera* > *espiral*. Essas transformações são frutos da condicionalidade expressa pela primeira sílaba-palavra do poema. Na transposição do *se* (conjuntivo e pronominal, condicional e eventivo) é que se torna possível a sucessão anamórfica das imagens que compõem o *esboçar*, a *esfera*, o *espinho*, a *espera* e a *espiral*, que, aliás, parece guiar todo o movimento interno do texto. Essa tessitura paragramática ainda ocorre entre o nome que dá título ao poema *uma ouriça* aos verbos que são desencadeados no poema: *uma ouriça* > *eriça* > *ouriça(r)* > *ouriço* > *desouriça*. Verbo e nome, simultaneamente. Há, talvez, aqui um processo que é aquele do desfazimento, do esgarçamento da imagem da própria *ouriça*, que é vista negativamente, pela falência da espera, pela ocorrência do próprio poema, no lugar das coisas, de seu estado de coisas.

A sentença final poderia ser tautológica (e infinitamente verdadeira) ao dizer *uma ouriça se desouriça*, dois versos espelhados comprovam essa possibilidade, o quarto e o décimo segundo: “e, esfera e espinho, se ouriça à

espera” e “de esfera aos espinhos, ela se desourixa”. A não-ouriça do poema vai da agressividade de seu próprio feminino à defesa (do salto de gato) no sentido daquilo que Derrida apontou como duas expressões para definir o poema: *l'économie de la mémoire* (brevidade, eclipse e *Verdichtung*) e *le cœur* (o coração que existe em todo aprendizado de cor, desde um saber outro)⁴⁶. No poema, pode-se esperar? A atenção pode esperar, dizes, com Nancy, *tendre l'oreille*. Cautela e salto. Digo, pode-se trocar o gênero, colocar-se no gênero outro de um saber também ele outro. O que se põe para além do presente? Para fora do presente? Assim, guardas uma dissolução. É preciso uma reação que seja do pensamento, do fragmento não em si, não guardado por si, mas sempre desarticulado na língua. Dirias talvez um ilusão, um lapso. O forte sentimento que produz o vazio – “E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento”⁴⁷ –, a escritura que não permite senão ser nomeável, de uma distância animalesca.

46. DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia ?* In: *Points de suspension: entretiens*. Choisis et présentés par Elisabeth Weber. Paris: Galilée, 1992, p. 304.

47. ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 2. ed. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 79.

(b) *Animalidade e nomeação: o mutum*. É, portanto, necessário fazer eriçar o animal. Tomar de sua animalidade o pedaço de um lugar outro ao outro, a quem devo responder, evocar, dizer *sim, sim*. Prossegues, assim, em tua exploração, à deriva, desse espaço aporético aonde a sobre-vivência e o impudor do rosto conduz a uma ética e uma estética da palavra outra, do nome como evocação, como reentrância do fora da linguagem – em sua impossível tradução – ao imperativo de uma decisão, de tua indecidibilidade. Disso que circunda a escritura, o lugar do rosto disposto ao infinito do outro configura não o homem como ser de linguagem, mas como aporia dessa decisão, desse emudecimento diante do animal que pode não responder. Para além da metáfora – talvez em um campo que seja o da pura metaforicidade – a nomeação guarda um silêncio ressonante, uma forma de adensamento da voz que apenas ressoa, que é uma tomada da palavra, tomada frente à palavra, que, aí, não tem gênero, é perpassada – se lhe for imposta – por uma predicação outra, por um ajuntamento de outras vozes. Digo, não há algo como a ouriça para o mutum, o designativo precisa romper a frase com mais uma palavra. Por isso esse animal que muda o emudecimento do um ao outro um, no reverso de seu palíndromo, na sustentação anagramática de sua própria mudez. E, se o retiro das artes plásticas, tu me apontarias ainda em Guimarães Rosa e todas aquelas passagens a que chama “os poemas” em *Corpo*

de baile. Lá no meio dos buritis, escuto: “No silêncio nunca há silêncio”⁴⁸. O texto que se escuta, em descarte, ressoa essa musicalidade que faz eco e se abre à pluralidade, à diferença. Ali onde é possível “se o senhor quiser ouvir só o vento, só o vento, ouve”⁴⁹, um sopro de escritura, um sopro de voo no qual o buriti toma lugar – e, nesse sentido, não há apenas o animal inscrito, mas o fitomórfico, o disjuntivo ainda maior – em sendo “O buriti? Um grande verde pássaro, fortes vezes. Os buritis estacados, mas onde os ventos se semeiam”⁵⁰.

48. ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. 2. ed. Ilustr. de Poty. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 427.

49. Ibidem, p. 427.

50. Ibidem, p. 399.

Um ao um, o mutum fecha-se em si, côncavo, expondo-se ao perigo, à extinção. Se o buriti – o buriti-grande, diz Rosa – é capaz de ir “inventando um abismo”⁵¹, a prumo, o poema também é assombrado pelo ininterrupto abissal que se inventa a si. Sua finalidade desloca-se em uma autotelia – como bem percebe Miguilim, no início de “Campo Geral”, um conceito de belo dito pelo moço, acima da opinião de sua mãe, dizendo que o Mutum é belo pela simples maneira: “de longe, de leve, sem interesse nenhum”⁵² – e lança-se em uma urgência, em um ocorrer que ganha lugar, ocupa o espaço inominável da própria declaração. Ou como melhor diz Giorgio Agamben: “no ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poético”⁵³. Nessa unicidade, nesse lugar que é não apenas o fragmento, mas o voltar-se de um inacabamento, o mutum parece ser a palavra que, de súbito, pode se arruinar, que célere pode suspender-se também. Algo aqui parece *chegar-lhe (em de longe)*. O fim e sua propriedade reside não em sua apropriação de outras propriedades, antes está no estado de expropriação de tudo o que possa ser uma escuta previamente codificada, uma recepção sempre à mão, um caminho muito bem trilhado e sopesado. O mútuo do poema deve ser mudo, rosto, ou ainda, face a face de seus impudores. Dessa forma, tu podes complexificar uma tão natural definição de poema, como aquela ofertada pelo próprio Agamben: “E o poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações, que definem – sem jamais coincidir completamente e quase em oposta divergência – unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas”⁵⁴.

51. Ibidem, p. 421.

52. Ibidem, p. 8. Não seria demasiado pensar um certo kantismo de juízo estético nesse meio de palavras?

53. AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Trad. Sérgio Alcides. *Revista Cacto*, n. 1, ago.2002, p. 146.

54. Ibidem, p. 143.

(Em *Stephen hero*, o narrador arruinado – essa instância ficta que não chega a se cumprir enquanto obra, enquanto voz narrativa e que deve ser confundido com uma vida não duradoura, com uma biografia que se estende

entre o século XIX e o início do XX – intenta dar voz a Stephen, ainda herói, para que ele defina a própria literatura. Advém algo assim: “*between poetry and the chaos of unremembered writing*” [“entre poesia e o caos da deslemburada escritura”]. Aliás, duplamente caótico: “*And over all this chaos of history and legend, of fact and supposition, he strove to draw out a line of order, to reduce the abysses of the past to order by a diagram.*”⁵⁵ [“E sobre todo esse caos de história e lenda, de fato e suposição, ele se esforçou para rascunhar uma linha de ordem, para reduzir os abismos do passado à ordem de um diagrama”]. Quase que ao acaso dessa economia, dessa condensação que supera toda calculabilidade, eis que, enquanto escrevo, penso em um duplo movimento – que se marca nesse carnaval. O primeiro de um encontro, de um espaço íntimo, que ocorreu a 09 de fevereiro. Augusto de Campos, compartilhando a mesa, me diz, “já respondi uma vez *poesia é a dos outros*”, entre muitas outras histórias que seu rosto me foi possível dizer e compor toda uma memória literária. Traço a traço de um movimento que finda, às 17h, com seus profilogramas em mãos. E, ainda, nesse fim de carnaval, leio o fragmento de uma entrevista, concedida pelo mesmo Augusto a Claudio Daniel, em que diz: “Trabalho todos os dias, mas poemas, mesmo, faço muito poucos. Traduzo muito mais poemas alheios do que faço os meus próprios. É uma forma de aprendizado, de crítica criativa e de conversa inteligente. Armazeno informações e me preparo, sem pressa. Mas não planejo racionalmente poemas. Uma forma, uma frase, uma imagem, um fato, uma emoção, uma palavra podem constituir um indício e precipitar um momento de tensão, a partir do qual se desencasula o poema, que, então sim, depois da chispa inicial, pode ser controlado, desenvolvido e aperfeiçoado com o *know how* adquirido. Não desdenho o acaso, ao qual até já dediquei um poema”⁵⁶. Aqui, muitas são as circunstancialidades que podem assumir um nome. O impossível como incalculável é um dos lugares em que a cada decisão, pelo nome, precisa ser tomada, repensada em sua escritura.)

Vestígios do nome, na divergência possível do olhar. Stephen Dedalus põe a visibilidade no lugar tangível, do toque à lembrança esgarçada. Algo aqui está posto como que de uma cisão entre o empírico literal e o empírico da experiência da semelhança. Algo aqui do fundo rítmico do ato de olhar,

55. JOYCE, James. *Stephen Hero*. 17. ed. New York: New Directions, 1963.

56. CAMPOS, Augusto de. *Entrevista concedida a Claudio Daniel – Um poeta em busca da beleza difícil*. Disponível em <http://www.elsonfroes.com.br/acampos.htm>. Acesso: 14 de fevereiro de 2013.

e também da matéria cega do próprio ver. Dizes sempre acerca da ruína de uma imagem, que vocifera. Didi-Huberman reconhece em Stephen um ensinamento, sobre o ver: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”⁵⁷. Desse modo, o que se espectraliza no dizer orgânico da literatura é certa incalculabilidade – o nefasto acaso – proveniente do rastro, do indício habitável em uma ferida da própria linguagem, que não supõe necessariamente uma mimesis, uma encenação visiva e explícita. Há um fluxo de interrupções e disjunções nessas emergências que corrompem a mera semelhança. Ao contrário do teatro, o que a literatura permite ver é justamente aquilo que não se vê, o nome. O nome é a parte invisível do personagem. O nomeável é em si uma substância, que, no texto, perde esse caráter essencial e desloca-se em um conjunto de diferenças que é a sintaxe. Refletindo acerca de *Romeo and Juliet*, Derrida analisa o teatro dessa conjunção que promete *um outro nome*, sua demanda, como “anacronia aleatória”⁵⁸, como ocorrência do impossível, do amor que é, ele também, impossível: “j’aime parce que l’autre est l’autre, parce que son temps ne sera jamais le mien”⁵⁹. Um tempo outro, a lógica do nome, como lógica da escritura, implica um ver do vestígio que não se coaduna com a representação mimética, antes está ligada a um espaço que não se vê, na noite, que é o próprio nome – “ce théâtre-ci appartient à la nuit parce qu’il met en scène ce qui ne se voit pas, le nom”⁶⁰. O tempo do amor nunca meu é justamente o espaço do apelo ao outro, seu contratempo, sua visão na qual se é necessário fechar muito bem os olhos e abandonar-se a esse vazio que nos olha. Como interpelação de um mundo, que nunca é em si, para si, o rosto é palavra ético-estética em uma significação que precisa emergir, antes de todo velamento, no acontecimento da linguagem.

Pensas aqui em uma in-finição necessária, em um nome a ser dito e a ser dado: sufoco, inspiração. Pucheu propõe, lendo Agamben, que “a inspiração, insufladora do dar-se conta da passagem da poesia enquanto abertura da linguagem, é anterior à Musa, é, na verdade, a condição de possibilidade de sua figuração”⁶¹. Reverberam aqui os rastros da figura de uma metaforicidade? Da passagem à disrupção que é proliferada pela retórica? Aquilo que Octavio Paz chamou inspiração na revelação poética parece justo produzir elo entre o rosto e a outridade. No sentido do nome do outro ser domado como duplo

57. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 2010, p. 31.

58. DERRIDA, Jacques. L’aphorisme à contretemps. In: *Psyché : l’invention de l’autre II*. Nouvelle ed. rev. et augm. Paris : Galilée, 2003, p. 133.

59. Ibidem, p. 134.

60. Ibidem, p. 138.

61. PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia e crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 108.

genitivo: de um lado, o nome que é de sua propriedade, o pertence e o posso chamar, convocar; por outro, o nome que vem da boca do outro, que é um apelo, que me vem como uma chegada ao *de longe*. Diz Octavio Paz:

Lo distintivo del hombre no consiste tanto en ser un ente de palabras cuanto en esta posibilidad que tiene de ser «otro». Y porque puede ser otro es ente de palabras. Ellas son uno de los medios que posee para hacerse otro. Sólo que esta posibilidad poética sólo se realiza si damos el salto mortal, es decir, si efectivamente salimos de nosotros mismos y nos entregamos y perdemos en lo «otro». Ahí, en pleno salto, el hombre, suspendido en el abismo, entre el esto y el aquello, por un instante fulgurante es esto y aquello, lo que fue y lo que será, vida y muerte, en un serse que es un pleno ser, una plenitud presente.⁶²

62. PAZ, Octavio. *La casa de la presencia: poesía e historia*. 3. ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Edición del Autor, 1999, p. 184. [Obras Completas, Tomo I].

A “diferença” possível do homem, trazida por Aristóteles e reiterada por Heidegger, como *zoon logon ekhon* frente ao animal é rebatida nesse fragmento de forma a dar a ele não o estatuto de linguagem, de “ente de palavras”, mas capaz de ficcionalidade, desafio de ser-se outro pelo poema. Ato duplo, ser outro é saltar no abismo e lançar-se no porvir que, aporeticamente, se coloca na palavra poética como presença do outro. Urgente e perigoso é o salto, premeditação do abismo, pois ficto. A palavra serve aqui não como elemento que o dá soberania, ao contrário, a palavra é possibilidade outra no outro. A isso Octavio Paz dá o nome de inspiração, de revelação poética. Em se pensando o outro e sua contraparte inspiradora, vale lembrar o elo complexo entre escritura e hospitalidade, entre o dever de hospitalidade e o dever da escritura. A famosa primeira menção ao texto escrito na textualidade ocidental ocorre ainda na *Ilíada*, canto VI. Ora, não apenas esse elemento está lá, na história da tentativa de homicídio de Belerofonte, mas também o surgimento de uma figuração absolutamente estranhada, um animal fantasmagórico. Digo da Quimera⁶³, que surge como entremeio fantástico entre homens e deuses. Homero a define como “ἡ δ’ ἄρ’ ἔην θεῖον γένος οὐδ’ ἀνθρώπων”⁶⁴ [“de inumana, divina estirpe”, na transcrição de Haroldo de Campos]. A inspiração parece ocupar também esse lugar, do *tout autre* absolutizado, do outro. A Quimera surge quando há a escrita. Quando os signos funestos são estampados a Proito, seu dever de hospitalidade – de hostipitalidade – ativa-se enviando Belerofonte a morrer na mão da Quimera, do rosto violento do outro. Entre escrita e quimera há, desse modo, perigos e extinções. O que

63. Derrida, em *L’animal que donc je suis*, possui uma leitura bastante intrigante dessa figura horrenda (*deinon*, é a palavra de Homero) que, vivendo entre a imortalidade e a humanidade, desarticula os princípios de uma soberania. Por isso, não a retomarei aqui. (In: DERRIDA, Jacques. *L’animal que donc je suis* (à suivre). In: MALLET, Marie-Louise (dir.). *L’animal autobiographique: autour de Jacques Derrida*. Paris : Galilée, 1999, p.292-7).

64. CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero* – vol. 2. Ed. Bilíngue. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002, c. VI, v. 180, p. 242-3.

inspira a voz do outro, como outro, está em uma articulação entre humano e inumano, em uma racionalidade destituída.

Tu me falarias de uma lógica do nome como lógica do segredo funesto, da Quimera como extratos de minhas próprias quimeras. Não estou aí. Não sou uma cabra jovem. No entanto, penso ser importante estarmos no χ do quiasma “tanto da ‘ética’ de Lévinas, como da ‘desconstrução’ de Derrida: desta ênfase superlativa, marca ou sintoma da irreducibilidade do tom ou do canto, isto é, do não-semântico, brota a incondicionalidade (para além da *condição*) e a impossibilidade (para além do possível ou do *poder-dynamis-possibilis*) que caracterizam estes dois pensamentos”⁶⁵, como o disse Fernanda Bernardo. O *khi* de uma história animal, diria talvez, de uma vida dos animais pode assumir um compromisso nomeável entre aquilo que se registra como atividade intimamente humana, propriamente humana, e a completa indiferença de uma resposta – por escrito? – do animal. Há, nessa intensidade, um espaço outro, para além da representação, como pensaram alguns autores que “avessos à ideia de circunscrever os animais aos limites da mera representação, buscaram flagrá-los também fora desses contornos, optando por uma espécie de compromisso afetivo ou de aliança com eles”⁶⁶. É, por exemplo, o caso da resposta de Elizabeth Costello, esse alter-ego de J. M. Coetzee. Algo que me parece emblemático para se pensar a escritura do animal, a escritura do nome do animal:

Not that animals do not care what we feel about them. But when we divert the current of feeling that flows between ourself and the animal into words, we abstract it forever from the animal. Thus the poem is not a gift to its object, as the love poem is. It falls within an entirely human economy in which the animal has no share.⁶⁷

Há algo no *mutum* que me permite permanecer nessa aporia. Por isso a escolha, a herança? A lógica de seu nome implica uma não-presença, a disposição de um som calado, assinado. Aquilo que é irrecuperável quando “desviamos para as palavras a corrente do sentimento” está não apenas no próprio nome, no próprio do nome, mas e, sobretudo, na própria condição de extinção desse animal, especificamente dele. Sem abstração, portanto, o

65. BERNARDO, Fernanda. Lévinas e Derrida – “um contacto no coração de um quiasma” I. *Revista Filosófica de Coimbra*. n. 33, 2008, p. 74.

66. MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme, 2008, p. 19.

67. COETZEE, J. M. *The lives of animals*. Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 51. [Trad.: “Não que os animais não se importem com o que sentimos por eles. Mas quando desviamos para as palavras a corrente de sentimento que flui entre nós e o animal, nós a abstraímos para sempre do animal. Assim, o poema não é um presente para o seu objeto, como o poema de amor. Ele fica dentro de uma economia inteiramente humana, da qual o animal não participa”. In: *A vida dos animais*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 61].

mutum permanece sobrevoando o ato de nomeação, sua paixão nominal. A “economia humana” da qual fala Costello é, sem dúvidas, um dos elementos para que a personagem se volte tão violentamente contra os abusos dos animais. No entanto, me interessa essa comparação entre o poema como *gift* (presente, o poema como dom) que nunca chega, que permanece exilado de seu destino. Tendo a considerar o mutum como uma ave sem destino, aliás, há um destino, como veremos mais à frente, com Rosa, que confunde vitalidade, tempo e espaço. A não participação do animal, no fundo, o seu não compartilhamento (*animal has no share*), parece aticar a lógica impossível de todo dom, do dom que devo a todo outro. O outro, seja ele transformado, pela inspiração, seja o rosto levinasiano, está implicado em um dar-se da linguagem, pré-original, em um dizer partilhado, que vem do outro e nunca de uma margem de subjetividade. Nesse sentido, o poema seria o lugar privilegiado para tornar escrito o animal, uma vez que reflete a própria impossibilidade de dom, logo, funda aí um ato antes de tudo ético, antes de tudo estético.

Estamos, evidentemente, em uma aporia que implica a demanda, sempre produtiva, pela necessidade de tornar escrito o animal. Maria Esther Maciel, analisando o mesmo episódio, propõe: “o poema do jaguar não deixa de ser também *sobre* o jaguar, um olhar humano sobre o jaguar, por mais que o autor tenha almejado se colocar sob a pele do animal, falar a partir dele. (...) acaba por transformá-lo, inevitavelmente, (...) em um animal escrito”⁶⁸. Dessa forma, a movência do poeta implicaria sempre transformar em abstração, metaforizar o animal em sua inscrição humana. No entanto, e essa pode ser uma proposta positiva em se fazer pensar a animalidade, é preciso não o imaginar como representificação de uma natureza em-destruição, mas a partir de uma lógica outra, que se apropria da pobreza do mundo para indispor a linguagem frente a si mesmo, diante do aberto. Ex-apropria-se o próprio das construções em palavras para que deixe também dizer o silêncio do animal, que precisa ser escrito e não emudecido. A urgência em se combater a crueldade contra o animal não pode, porém, ofuscar a posição aporética dessa relação, desse lugar em que preciso *seguir* (e lógico, *ser*) o animal, ter o direito de seguida, para, em um instante que está implicado o imperativo do outro, possa a linguagem estar “empobrecida” de mundo – em algo que se diria em Heidegger, e *contra*

68. MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme, 2008, p. 57.

ele, *Sprache ist verarmten Welt*⁶⁹ – e, assim, alguém de qualquer referência.

Desde esse abandono, Gérard Bensussan propõe a poética aporética da animalidade, desde o lugar desse olhar, desse dom deixado – *desistido* – em uma meditação enigmática, interjectiva à racionalidade:

O animal que nos olha, em compensação, nos mantém em um enigma, o enigma de seu sem por que e da estadia intangível de onde seu ser animal se dá como “pura e simples presença” desdobrada até nós que o olhamos nos olhar. Provavelmente pouco se pode dizer mais, exceto para cair em uma mania antropomórfica que nunca faz justiça ao enigma animal. Mas ao menos é preciso tentar se manter na extraordinária altura a que nos obriga o enigma, o obstinado que ela impõe à ratio, ao conceito, ao pensamento do dar-se conta, ao logos, ao que desde o olhar animal escapa-se sempre já e antecipadamente em direção ao poético, ao não calculável, à meditação muda, à malícia do incompreensível. Tantos paradoxos, é preciso dizê-lo, ou mais exatamente aporias. A poética da animalidade é uma aporética da animalidade.⁷⁰

Essa aporética envolve uma dupla origem da nomeação, portanto. A lógica do nome como lógica da escritura, pertenceria ao incalculável – a uma economia desastrosa, e não antropomórfica, ameaçada desde o hóspede – de seu segredo e da frustração da semelhança, da similitude rasteira. Sendo dupla, a origem participa *por um lado* do segredo que “reste inviolable même quando on croit l’avoir révélé”, que “excede le jeu du voilement/dévoilement: dissimulation/révélation, nuit/jour, oubli/anamnèse, terre/ciel”⁷¹ e que “reste étranger à la parole, sans même qu’on puisse dire, syntagme distingué”⁷², implicando não uma resposta imediata, imeditada, mas o direito a uma não-resposta, ao porvir de uma resposta; e *por outro lado*, da extinção do semelhante, da *homoiosis*, do tal qual, a dinâmica do ordinário, como jornal-comum, que reconhece apenas semelhanças e pensa em uma linguagem comunicativa que seja explicitamente uma padrão “qual qual e tal talqualetal igual a igual jornaljornada”⁷³, como ironiza Haroldo de Campos. (No palíndromo do *mutum*, dois *uns*, o qualquer e não o único, ao centro – quase o *tenet* de Osman Lins, de seu quadrado mágico-narrativo – esse T, tal qual, esse T intransigente. É preciso reimaginar os anagramas possíveis: mutema, Maria Mutema, o mutum, Mutum, mudo, o um, o dum, *tum*). Não se trata,

69. A ideia de se poder repensar, como fez Derrida em *La bête et le souverain*, o lugar dos fundamentos metafísicos heideggerianos, sobretudo esse do *das Tier ist weltarm*, me pareceu implicar uma forma paródica importante em deixar-se claro o dilema da sobrevalorização do Mundo, da presença.

70. BENSUSSAN, Gérard. Jacques Derrida – uma poética da animalidade (sobre o anumano). In: EYBEN, Piero (org.). *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Trad. Piero Eyben. Vinhedo, SP: Horizonte, 2012, p.37.

71. DERRIDA, Jacques. *Passions*. Paris : Galilée, 1993, p. 60.

72. Ibidem, p. 62.

73. CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.

portanto, de uma similitude, antes há uma deriva, suposições de origens, deslocamentos. Ave e extinção, a literatura na dupla origem da nomeação. *Onoma*, ao que retornas ao zero, ao O.

A essa tarefa, apenas a desconstrução, em que, como sugere Derrida:

je tente d'expérimenter *dans mon corps* un tout autre rapport à l'incroyable « chose-qui-n'est-pas ». Ce n'est sans doute pas possible, surtout si on veut en faire autre chose qu'une consolation, un deuil, un nouveau bien-être, une réconciliation-avec-la-mort, sur laquelle d'ailleurs je ne crache pas. Mais cet impossible quant à « la-chose-qui-n'est-pas » est la seule chose qui finalement m'intéresse. Voilà ce que j'appelle, encore mal, le deuil du deuil. C'est une chose terrible que je n'aime pas mais que je veux aimer. Vous me demandiez ce qui me fait écrire ou parler, voilà. C'est quelque chose comme ça : non pas ce que j'aime mais ce que j'aimerais aimer, et qui me fait courir, ou attendre. Me donne et me retire l'idiome. Et le re-bon.⁷⁴

74. DERRIDA, Jacques. Ja, ou le faux-bonds. In: *Points de suspension: entretiens*. Choisis et présentés par Elisabeth Weber. Paris: Galilée, 1992, p. 54.

Luto do luto, o que faz escrever: tomar o bom, retomá-lo como bem. É preciso sair do idioma. Mais de um língua, e já nenhuma. O que se quer amar, reconciliado, ou mais, perdoado. A diferença faz pensar. Enuncio assim, sem pensar, escrevendo. Seria preciso um lugar a se pensar a natureza e a natureza da *phúsis*. A palavra está aí, no lugar do rosto, ética e estética da palavra outra. A vinda da linguagem, aquela que é acolhida – toda ela. A palavra é sem ação. O mutum já não mais pia, é extinto. Somam-se os riscos e o acaso, a linguagem dá a si, ofertando o nome, como dom, como impossibilidade. Tratas aqui de uma paixão, que acolhe – é uma cena. Um gesto de herança do um ti ao um: mutum. Ao que te afirmas, nas distâncias. Estive sempre muito afetado com a textualidade, a lei do texto de Guimarães Rosa. Isso, sobretudo, nos poemas que compõem *Corpo de baile*. E, talvez isso me tenha dado tantos mutuns, a escrever. Rosa diz que Miguilim morava “longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum.”⁷⁵ A localidade geográfica ressoa não apenas como espacialidade desses campos gerais que foram a representação do sertão, para Miguilim (um certo Miguilim) é importante ouvir da voz do estrangeiro, de “alguém que já estivera no Mutum”, a sentença “*que o Mutum era lugar bonito...*”, e que, também guardava o sublime característico do entre morro e

75. ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. 2. ed. Ilustr. de Poty. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 7.

morro que, para sua mãe, “está tapando mim”, toda experiência com o fora (que será a de seu filho), como se alguém dissesse: “distante de qualquer parte”⁷⁶.

76. Ibidem, p. 7.

(1) *O Mutum é às distâncias*, então. Em “Buriti”, Rosa retorna a imagem, agora dual. Primeiramente ele utiliza o pássaro mutum: “Outro barulhinho dourado. Cai fruta podre. Daí, depois muito silêncio, tem um pássaro, que acorda. Mutum.”, ou ainda: “O mutum se acusa. O mutum, crasso.” Depois de um interlúdio com lobos, vem: “O mato do Mutum é um enorme mundo preto, que nasce dos buracões e sobe a serra.”⁷⁷ Nesse campo, pois trata-se de campo, preto há apenas buracões onde “o silêncio se afunda, afunda – o silêncio se mexe, se faz (...) tanto silêncio no meio dos rumores”⁷⁸, onde o mutum se espessa, se guarda como anúncio, como despertar. Mutum, dois só sons, que “piam no voo”. O mutum expõe-se, como o ouriço de Derrida, ao perigo, à urgência do coração. (2) *O mutum executa um silêncio, deixa-se consistência, em denso*. E, por fim, trata-se também de tempo, de um passado, da feitura da infância, mas também de uma experiência futura, experiência da própria escritura: “A meninice é uma quantidade de coisas, sempre muros de pedra sôssa. *O Mutum*. Assim, entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais. De preto, em alegria, no mato, o mutum dança de baile.”⁷⁹ Um luto guardado, preservado do Mutum no mutum que dança, no insípido dessas paredes, há o que decidir-se: o distante de qualquer parte, no *de longe*, é tudo perto demais, uma alegria. (3) *O Mutum tumultua a memória, daquilo que se pode amar, do mutum guardado – mudo – no infinito*. Cabe decidir-se. E, pensar a decisão, expô-la à prova infinda. O mutum diz a língua – “nada está menos sob o poder dos homens do que a sua língua”⁸⁰ – como esse lugar fora, esse empobrecimento necessário. É preciso decidir-se desde o nome, mesmo quando “tanto a decisão da mente, quanto o apetite e a determinação do corpo são, por natureza, coisas simultâneas, ou melhor, são uma só e mesma coisa, que chamamos decisão quando considerada sob o atributo do pensamento e explicada por si mesma”⁸¹. É-se livre a decidir? Decides desde o nome. No entanto, “pour nommer, il faut faire le nom. Cela se dit en grec *onomatopeia*, production, création, poiésie du nom. Comme on le sait, il n’y a jamais dans les langues de véritable onomatopée”⁸². Digo isso, o mutum.

77. Ibidem, p. 413.

78. Ibidem, p. 412.

79. Ibidem, p. 431.

80. SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 102.

81. Ibidem, p. 103.

82. NANCY, Jean-Luc. *Borborismes*. In : MALLET, Marie-Louise (dir.). *L’animal autobiographique: autour de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1999, p. 162.

Intentaria confessar algo dessa responsabilidade pelo nome, desse caminho sentencioso no qual me repito. Derrida me dá uma pista, uma senda talvez, no suplemento responsável diante do outro: “*Le surcroît de*

responsabilité dont je viens de parler n'autorisera jamais aucun silence. Je repète: la responsabilité est excessive ou n'est pas une responsabilité. Une responsabilité limitée, mesurée, calculable, rationnellement distribuable, c'est déjà le devenir-droit de la morale"⁸³. É preciso decidir-te, dizes com ar quase leve, como uma adição, mas também numa sobrecrença naquilo que vem, agora mesmo, nesse tal que compõe os anagramas, dessa voz que cala, certamente. Então, dirias, talvez, esperando o inesperável:

— Tudo está mudo. Silentemente paga tuas dívidas com Johannes de *Silentio*, ou seria antes com a paixão de Silesius? *Nicht du bist in dem Orth, der Orth der ist in dir*. Não a calar, implicação da palavra lógica, mas convertido ao escrever a mim. Tu, tu escreves ainda agora a mim. Esta voz estancada, tomada, posta à escuta, em silêncio. O mutum extinto.

83. DERRIDA, Jacques. « Il faut bien manger » ou le calcul du sujet. In: *Points de suspension: entretiens*. Choisis et présentés par Elisabeth Weber. Paris: Galilée, 1992, p. 300.

Brasília, 14 de fevereiro de 2013.