

O autor: de gesto a dispositivo, de dispositivo à profanação de um outro gesto

Maria Aparecida Fernandes *

RESUMO

A princípio, em um tempo sem memória, o discurso era um ato ou gesto situado entre o sagrado e o profano. Com o passar do tempo, essa força criativa começa a perder seu pulso e dispositivos são construídos no sentido de controlar o ímpeto artístico. Dispositivos para controlar textos e autores de textos. Dispositivos para domar subjetividades. No mundo contemporâneo, a autoria do gesto tornou-se a sombra de um *vestígio, mero traço abrindo novos espaços de leitura. Este texto objetiva discutir a autoria como gesto.

PALAVRAS-CHAVE

Lourenço Mutarelli. *Nada me faltará*. Autor. Gesto. Dispositivo.

ABSTRACT

In the beginning the discourse was an act or a gesture situated between the sacred and the profane. With time this creative force begins to lose its pulse and apparatuses were built to control the artistic impetus. Apparatuses to control texts and writers of texts. Apparatuses to tame subjectivities. In modern world the gesture's authorship became the shadow of a vestige, mere traces which open up new reading spaces. This text aims to discuss the authorship as a gesture.

KEYWORDS

Author; Gesture; Apparatus; Profanation; Lourenço Mutarelli.

* Mestranda em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, São Paulo, SP, Brasil, cicifernandes2012@gmail.com.

Eis que Iahweh teu Deus vai te introduzir numa terra boa: terra cheia de rios de água e de fontes profundas que jorram no vale e na montanha; terra de trigo e cevada, de vinhas, figueiras e romãzeiras, terra de oliveiras, de azeite e de mel; terra onde vais comer pão sem escassez – nela *nada te faltará!*
Deuteronômio 8, 9 (grifos nossos)

No princípio era o gesto

Foucault conta que no princípio era o gesto, que no princípio, na origem, o discurso era um ato, “um ato colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo” (FOUCAULT, 2002, p. 47), era um gesto arriscado. Um gesto, às vezes sem conta, repetido através de séculos, tão repetido que o gesto primeiro, o gesto autoral, desaparecera no pó da história, não deixando qualquer vestígio.

O Deuteronômio, do qual foi retirada essa citação, é o último livro do Pentateuco, que reúne os cinco primeiros livros da Bíblia (Gênesis, Êxodo, Levítico, Números, Deuteronômio), que compõem o Antigo Testamento ou, para os judeus, a Torá. Sua autoria é atribuída a Moisés, e tomada como razão de fé, uma narrativa sacralizada por um autor supra-humano. Mas existe outra hipótese, alocada no terreno do profano, que acreditamos seja a mais provável: a hipótese de que a sua origem reside na tradição oral e que essas narrativas orais foram coligidas e escritas e reescritas ao longo de séculos. E, assim sendo, o gesto autoral ou gestos autorais... esfumaram-se todos.

O que nos faz lembrar, muito de perto, a teorização de Benjamin (2012, p. 213) ao conceituar a figura do narrador. Ele é aquele que possui a inestimável “faculdade de intercambiar experiências”, como o portador de uma sabedoria fíncada na vida vivida, afirmando Benjamin (2012, p. 214) que as melhores narrativas são as “que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Isso nos conduz de volta a Foucault, quando distingue que, no princípio, o discurso, que pode ser

equiparado à narrativa benjaminiana, no nosso entender, era um ato, um gesto, um rastro cuja origem era de conhecimento impossível. E, aqui, apontamos, mais uma vez, para o exemplo da Bíblia arcaica, construída e transmitida de boca em boca, por séculos e séculos, e, ainda hoje, um texto de leitura inescapável para qualquer estudioso da Literatura, tal a força de sua impregnação no imaginário Ocidental.

Foucault, na sequência, vai nos falar sobre os quatro traços que configuram a função autor – enquanto forma de apropriação do discurso – e das metamorfoses pelas quais essa função *autor* passou ao longo da história. A primeira característica marca o momento inaugural dessa função – marca que exprime, desde o início, a relação entre propriedade e poder – o que ocorre quando os discursos se tornaram transgressores, advindo daí a urgência de necessariamente imputar a responsabilidade dessa insubordinação a alguém. Foucault (2002, p. 47) nos fala de uma “apropriação penal”:

Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores.

É aqui, que trazemos de Agamben (2009), o conceito de *dispositivo*. Agamben destaca que, em Foucault, o termo *dispositivo* corresponde a um conceito central na elaboração das reflexões foucaultianas. Conceito entrelaçado a uma outra noção, a de *governabilidade*, e que Agamben resume em três pontos apresentados na sequência. Por *dispositivo*, entendemos que:

- a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edificações, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. *O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.*
- b. O *dispositivo* tem sempre uma *função estratégica concreta* e se inscreve sempre numa *relação de poder*.
- c. como tal, resulta do *cruzamento de relações de poder e de relações de saber*. (AGAMBEN, 2009, p. 29, grifos nossos)

Portanto, podemos admitir que já temos, no nascedouro do que Foucault denominou “função autor”, a constituição de um *dispositivo* que, no decorrer do tempo, vai se aprimorando e sofisticando mais e mais.

Quando se instaura um regime de propriedade autoral, o que se consolidou na passagem do século XVIII para o XIX, os autores passaram a auferir dos benefícios (posse da obra) e a arcar com os malefícios (possíveis punições) desse reconhecimento, e foi então, nesse momento, que a “*possibilidade de transgressão própria do ato de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico da literatura*” (FOUCAULT, 2002, p. 47, grifos nossos), escreve Foucault, que atribui uma persistente prática transgressiva como uma espécie de ato compensatório à legitimação da autoria.

Foucault (2002, p. 48, grifos nossos) lembra uma segunda característica da função autor, a de que essa função “*não se exerce de forma universal e constante sobre todos os discursos*” e traz a questão de que assim como houve

um tempo em que textos que hoje chamaríamos ‘literários’ (narrativas, contos, epopéias, tragédias, comédias) eram recebidos, postos em circulação e valorizados sem que se pusesse a questão da autoria; que o seu anonimato não levantava dificuldades, a sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente (FOUCAULT, 2002, p. 48).

Recordamos mais uma vez Benjamin que, ao caracterizar um momento anterior ao surgimento do romance, em um período remoto, localiza o surgimento da narrativa e atribui, por um lado, ao camponês sedentário, e, por um lado, ao marinheiro comerciante, dois arquétipos ou tipos fundamentais, à origem de duas linhagens de narradores que, mais tarde, em um sistema corporativo posterior, iriam se interpenetrar, constituindo as figuras do mestre sedentário e do artífice viajante, produtores de narrativas anônimas, que portavam o saber de tempos e lugares distantes, sendo isso suficiente. Bastava que as narrativas transmitissem “de forma aberta ou latente, uma

utilidade” (BENJAMIN, 2012, p. 216), um ensinamento moral, uma sugestão prática, um provérbio ou norma de conduta, exemplifica o autor.

Foucault (2002, p. 48, grifos nossos) nos adverte que “os textos que hoje chamaríamos científicos, [...] eram recebidos na Idade Média como portadores do valor de verdade *apenas na condição de serem assinados com o nome do autor*”. Situa, por volta do século XVII ou XVIII, a inversão de valores que viria a dar pleno estatuto jurídico à autoria literária e que, em movimento contrário, viria a colocar na sombra a autoria de textos científicos, quando o nome do autor da ciência passaria a servir “para pouco mais do que para batizar um teorema, uma proposição, um efeito notável, uma propriedade” (FOUCAULT, 2002, p. 49), por exemplo.

Já na terceira característica, Foucault expõe o autor como o *locus* originário da escrita. E, para que esse autor estivesse nesse lugar instituído, a abordagem da obra seguiria muito de perto a tradição da exegese cristã, baseada nos quatro princípios postulados por São Jerônimo (c. 347-420), momento no qual um ‘*nome*’ autoral não era garantia suficiente para caracterizar uma obra. Para que esse autor se apresentasse enquanto tal, exigia-se que houvesse constância na qualidade dos textos por ele produzidos, coerência entre tais textos, que o estilo da produção deste autor fosse uniforme e que houvesse concordância histórica entre sua obra e sua época. Esse autor construído e definido pelo cristianismo, de acordo com a formulação de São Jerônimo, por volta do século IV ou V, é o modelo de autor que, de certa forma, foi adotado como padrão pela crítica literária moderna praticamente nos mesmos termos. O autor é tomado como

uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc. Os quatro critérios de autenticidade, segundo São Jerônimo (critérios que parecem insuficientes aos exegetas de hoje), definem as quatro modalidades segundo as quais a crítica moderna põe em ação a função autor (FOUCAULT, 2002, p. 53).

A quarta característica da função autor, para Foucault, passa inescapavelmente pelo texto, no caso, o texto literário, pois é no texto que estão os signos que apontam para um autor. Ele afirma:

Sabemos que num romance que se apresenta como uma narrativa de um narrador o pronome de primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos de localização nunca reenviam exatamente para o *escritor*, nem para o momento em que ele escreve, nem para o gesto de sua escrita; mas para um ‘*alter-ego*’ cuja *distância* relativamente ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da obra (FOUCAULT, 2002, p. 54, grifos nossos).

Com isso, estamos supondo que Foucault traz à cena as cisões que distanciam e separam o *autor* do *escritor* e do *locutor fictício* de uma obra, e que é no espaço criado por essas fissuras que a função autor se estabelece, gerando uma variedade de “eus”. Foucault (2002, p. 59) afirma que “todos os discursos que são providos da função autor comportam essa pluralidade de ‘eus’”. É nessa perspectiva que podemos situar o autor da contemporaneidade: um autor que se torna impreciso, diluído em muitos ‘eus’. ‘Eus’ que jamais poderão ser dirigidos apenas a uma figura real e tampouco apenas a uma figura ficcional, que não poderão ser identificados a um ser de existência biológica e biográfica, com uma existência material concreta. ‘Eus’ que apenas parecem se mover em direção a um sujeito, mas um sujeito não totalmente equivalente na realidade. Esse autor múltiplo e disperso é o autor de nossa contemporaneidade.

Essas quatro características da função *autor* de Foucault são brilhantemente retomadas e sintetizadas por Agamben (2007, p. 56):

um regime particular de apropriação, que sanciona o direito de autor e, ao mesmo tempo, a possibilidade de distinguir e selecionar os discursos entre textos literários e textos científicos [...]; a possibilidade de autenticar os textos, constituindo-os em cânone ou, pelo contrário, a possibilidade de certificar o seu caráter apócrifo; a dispersão da função enunciativa simultaneamente em mais sujeitos que ocupam lugares diferentes; e, por fim, a possibilidade de construir uma função transdiscursiva, que constitui o autor, para além dos limites da sua obra, como ‘instaurador de discursividade’ [...].

Todavia, perguntamos o que é um autor contemporâneo. Agamben (2009, p. 62, grifos nossos) esclarece:

contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

Esse autor contemporâneo, na concepção de Agamben, não deve se encantar com a luz e ficar nesse estado hipnótico, tomado pela simplicidade que é percebê-la. As trevas devem ser o objeto de seu interesse, pois o obscuro está sempre levantando interpelação, criando inquietação, produzindo o desassossego. É importante dizer, entretanto, que esse movimento em direção a variegadas respostas pode muito bem ser em vão: “porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p.65). O escritor brasileiro Lourenço Mutarelli (2010), em *Nada me faltará*, encaixa-se perfeitamente nessa mirada dirigida (MELHORAR A FRASE) aos buracos negros do mundo contemporâneo.

Subjetividade e dispositivos

Anteriormente dissemos, em referência à Bíblia, mais particularmente ao Pentateuco, que é “um texto de leitura inescapável para qualquer estudioso da Literatura, tal é a força de sua impregnação no imaginário Ocidental”. Assim o é, pois levou Lourenço Mutarelli a escrever *Nada me faltará*, e a nós retomá-lo em alguns apontamentos de leitura.

Julgamos muito significativo esse título, no qual ressoa a promessa de completa abundância que um Deus todo-poderoso faz a seu povo dileto, em tratamento íntimo, próximo, de segunda pessoa (tu): “nada te faltarà”. Em *Nada me faltarà*, leio a afirmação de um súdito fiel que acredita, toma para si e repete com convicção, “nada me faltarà”. Dizer que encabeça um texto no qual, entretanto, tudo está ausente, tudo falta, inclusive Deus. A quem atribuir esse dito: “nada *me* faltarà” (grifo nosso). A Paulo Maturello, a personagem central? A ele, a quem não faz falta a esposa, a filha, o tempo (um ano de vida supostamente obliterado), os amigos, o trabalho? Enxergamos em Paulo Maturello um anti-homero, um homem que parte e reaparece na casa da mãe e lá se interna, como se protegido no útero materno, e se entrega a uma forma de morte social: não quer ver ninguém, falar com ninguém. Diferente de Homero, não tem aventuras nem desventuras a narrar. Paulo Maturello nada tem. Na tradição benjaminiana, quem viaja sempre tem muito a contar, no caso de Maturello, quem se ausenta deveria ter narrativas a transmitir. Mas ele se cala, tergiversa. Melhor, ele até fala, mas nada diz.

Este texto, *Nada me faltarà*, de Mutarelli, está dedicado “Ao amigo Mario Bortolotto”. Conhecido como ator, diretor e dramaturgo, Mario Bortolotto é uma referência do teatro contemporâneo brasileiro, o que nos autoriza uma leitura possível da obra enquanto uma reunião de 19 cenas, numeradas a modo de capítulos, observando a teatralidade dos diálogos. Aliás só diálogos, nenhum cenário, nenhuma indicação cênica, o que aponta para o apagamento dos espaços. Diálogos coloquiais, em uma reprodução da oralidade cotidiana, permeados por um tom no qual se pode ler algo de ridículo, algo de *nonsense*, nos quais podemos detectar a presença de um certo desconcerto, que ecoa vozes do gênero sério-cômico. Vozes que demandam uma verdade, demandam um passado que Maturello diz não ter existido, um passado sem história, um ano de vida não vivida, uma ausência de causalidade e de origem. Paulo Maturello é portador de uma cesura, uma descontinuidade, incorpora o tempo fraturado e a fratura está exposta. Seu tempo não é linear, não há memória, o que cria um campo de tensão entre o saber e o não saber, entre o lembrar e o esquecer, e a dúvida se

entranha em todas as falas, formando um campo de alta voltagem, preenchido pela indecibilidade, que termina ironicamente, na última linha, com a fala de Carlos, o amigo de Maturello, reproduzindo a *catch phrase*: “*Hasta la vista, baby!*”, proferida por Arnold Schwarzenegger em *Terminator 2: Judgement Day*, em português, *O exterminador do futuro 2: o julgamento final*, de 1991. Se, para a personagem Paulo Maturello, não havia passado, esse final não parece, de forma alguma, anunciar um futuro.

Agamben (2007, p. 63, grifos nossos) pode contribuir com tal reflexão quando diz: “a história dos homens talvez não seja nada mais que *um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos* que eles mesmos produziram” (AGAMBEN, 2007, p. 63, grifos nossos). Se o protagonista Paulo Maturello, por um lado, retrata a desistência infame e quase absoluta desse corpo-a-corpo cotidiano com e contra os dispositivos, por outro, é como se estivesse resistindo a se deixar capturar por eles. Maturello diz um *não* radical ao trabalho, à família, aos relacionamentos, às posses. Ele não deseja mais fazer parte do jogo, tanto que seu amigo Carlos tem a seguinte fala: “Acho que ele devia virar um desses frades franciscanos” (MUTARELLI, 2010, p. 135), e mais adiante “É como se nada fizesse falta pra ele” (MUTARELLI, 2010, p. 135). Maturello é o homem sem falta e sem desejo, é um homem que se quer fora da humanidade, incomunicável e inatingível, é um homem que escolheu ser obscuro. Como para Agamben, o sujeito é o que resulta do contato e no contato com os dispositivos, a personagem Maturello, ao pretender se retirar do mundo dos dispositivos, deixou de ser um sujeito, pois

a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Faz, então, sentido a ausência da perspectiva de um futuro. O tempo, na escrita de Lourenço Mutarelli, tem uma importância fulcral, já que na fala do personagem

Maturello não há memória, não há traços da experiência vivida, não há uma verdade experimentada a ser narrada em sentido benjaminiano. E como sem memória não há passado, também não há futuro.

Um outro gesto

Nessa perspectiva de autoria, podemos afirmar que Maturello é um índice que aponta para Lourenço Mutarelli, é um traço do autor, um gesto seu. Ao mesmo tempo, é um “gesto ilegível”, no dizer de Agamben (2007), é um lugar vazio que abre espaços para leituras. Agamben (2007) refletindo sobre a autoria em um poema, ainda se pergunta como poderia o leitor ocupar esse lugar vazio deixado no poema pelo autor, como poderia tomar para si a sua autoria, como poderia reproduzir o vazio deixado pelo autor. E em seguida afirma:

isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali deixou, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra (AGAMBEN, 2007, p. 62).

Completa seu pensamento ao dizer que nem o texto, nem o autor, nem o leitor preenchem por si sós essa lacuna, essa ausência. O vazio é ocupado pelo gesto que movimenta e põe em jogo a figura autoral e a figura leitor. Pois, o autor “não é mais que testemunha, *o fiador da própria falta* na obra em que foi jogado” (AGAMBEN, 2007, p. 62, grifos nossos), e o leitor “não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de *jogar de não se ser suficiente*” (AGAMBEN, 2007, p. 62, grifos nossos). Na concepção de Agamben, o texto é como uma irradiação da ausência, do lugar vazio, onde autor e leitor intercambiam os fantasmas de suas faltas.

É nesse sentido que interpretamos que, para Agamben, a profanação é um gesto, um convite, ao estabelecimento de um separar-se da sacralização fetichista que envolve as questões literárias e dizem respeito ao texto, ao leitor e ao autor. Um modo de

devolver a literatura ao uso profano dos homens, como um espaço aberto e vago para o jogo de nossos intercâmbios sempre insuficientes.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução do texto diretamente dos originais; tradução das introduções e notas de La Sainte Bible, edição de 1973, publicada sob a direção da École Biblique de Jérusalem. São Paulo: Edições Paulinas, 1980.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Tradução e apresentação Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro; prefácio de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. [Portugal:] Vega, 2002.

MUTARELLI, Lourenço. *Nada me faltará*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

