

DOS INFERNOS ARTIFICIAIS: Reflexões acerca do artifício na literatura contemporânea
ARTIFICIAL HELLS: Reflections on the artifice in contemporary literature

Wandeílson Miranda¹

RESUMO: pretende-se analisar alguns aspectos da literatura contemporânea, com especial atenção ao problema proposto pela arte moderna: a produção infinita de sentidos pela obra de arte num mundo destituído do lastro da representação (*Darstellung*). Com isso, afirma-se outra modalidade de pensamento: o artificial que opera segundo a produção de simulacros e devires que escapam do circuito hermenêutico.

Palavras-Chave: Literatura. Filosofia. Artifício. Antiphysis.

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et espacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. Stéphane Mallarmé

Toda literatura é uma aventura fabricada pelo poeta. Deter-nos-emos de imediato no esclarecimento do que seja uma aventura e no que consiste a sua fabricação. Por aventura não se deve entender a simples arte do amadorismo, da leviandade, da imprudência ou da inconstância; o contrário é verdade: por aventura deve-se entender a entrega gratuita e total a uma travessia, a uma descoberta que se faz por meio de perigos, lances e riscos que podem resultar na destruição do próprio aventureiro: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”. (DELEUZE, 2006, p. 11) Mas, nessa aventura, não é a apenas o signo da intrepidez que se apresenta, antes a marca da coragem e da paixão intransitiva são as virtudes para o escritor-aventureiro. Do mesmo modo não se pode entender a arte da fabricação como uma simples mecânica da criação de formas, mentiras, falsidades e enganos. Fabricar é antes a insurgência do poder do artifício, potência pelo qual se estabelece as condições para a recriação de novas possibilidades da existência, novas formas de vida, novos sentidos que se imantam à própria vivência e que por fim a fortalece. O artifício como uma forma de abertura poética que possibilita pensar os sentidos secretos que se ocultam ou foram ocultados pelas construções e resultados da história humana. O artifício deve ser compreendido como um

¹ Professor adjunto da Universidade Federal do Maranhão, Curso de Ciências Humanas - Campus São Bernardo. Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

pensamento que se permite a uma total entrega à liberdade e a exuberância das formas possíveis, ou seja, a entrega do pensamento à livre invenção sem culpa, longe do moralismo que prende e castra o criador. O artifício como a *experiência* do pensamento que se lança numa aventura ousada e provocadora. Porém, o que é uma experiência do pensamento, qual o significado da experiência da literatura contemporânea? Talvez, possamos responder nos termos escolhidos por Foucault: “A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete; ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites”. (FOUCAULT, 2009, p.48). O real e seu duplo, o real lançado no infinito, repetindo-se continuamente em simulacros que diferem uns dos outros, espelho refletindo dentro do espelho, numa catedral barroca, a literatura contemporânea é a potência do artifício.

A questão do artifício não é novidade dentro do universo poético, há uma inesgotável especulação sobre isso. Desde Aristóteles a discussão acerca da essência da palavra poética é acirrada, ele mesmo coloca tal questão de modo dúbio. Por um lado ele diz que a arte (*téknê*) é aquilo que imita a natureza (*physis*): “*hê téknê mimeitai tên physin*”; por outro ele diz que a arte acrescenta aquilo que não existe na natureza: “*ta men epitelei a hê physis adynatei apergasasthai, ta de mimeitai*”. (ARISTÓTELES, 1995, 194a, 21-22). Na primeira interpretação pode-se compreender a arte como apenas uma *imitatio*, uma mimese, que, em suma, realiza as suas possibilidades enquanto representa fidedignamente o real. Mas na segunda afirmação ele indica que a arte acrescenta ao real algo novo, “a arte leva a cabo o que a natureza foi incapaz de realizar” ela possibilita outros sentidos ao real, mesmo que ao imitar a natureza, na proposta aristotélica, a arte remonta a uma afinidade mais essencial. Ao longo da tradição essa dubiedade vai se estender capturando as mais diversas e conflitantes interpretações, transformando a relação entre arte e filosofia num verdadeiro palco de conflitos.

Por quase dois milênios ocorreu uma supremacia da Filosofia sobre a arte, porém, desde o final do século XVIII ocorreu uma lenta mas importante reviravolta: a arte adquiriu uma autonomia cada vez maior, com as filosofias românticas e o uso frequente da literatura como meio de expressão do pensamento. Mas aqui a arte não é vista por si mesma, mas como meio, ela ainda não é vista como um pensamento com sua autenticidade e sua “natureza” própria: “a linguagem só entrou diretamente e por si própria no campo do pensamento no fim do século

XIX”. (FOUCAULT, 2000, p.420). Hoje ela reivindica um estatuto de intérprete ontológica, credita-se a ela a possibilidade ir além na elaboração de um plano de sentido onde a filosofia tradicional falhou. Com o desmonte da filosofia tradicional a arte conquistou a autoridade para construir um mundo a partir de um novo modelo de pensamento. De forma mais enfática, a realidade carece de sentido, de ordem lógica (pilar da metafísica tradicional) e que somente a linguagem pode sustentar algum modelo prévio de lógica, porém, sempre de forma parcial, limitada. Entramos num momento em que o pensamento filosófico ou artístico só se torna possível quando ele exercita uma tarefa infinita de questionar a própria linguagem. Afirma Foucault: “(...) com Nietzsche e Mallarmé, o pensamento foi reconduzido, e violentamente, para a própria linguagem, para seu ser único e difícil. Toda a curiosidade de nosso pensamento se aloja agora na questão: que é a linguagem, como contorná-la para fazê-la aparecer em si mesma e em sua plenitude?”. (FOUCAULT, 2000, p. 422). A linguagem atravessou o limiar da representação clássica, transformando-se na fronteira do próprio pensamento –, criar sem ater-se à natureza tornou-se, doravante, a missão do artista.

Essa concepção de um artificialismo na formação do pensamento pode ser associada filosoficamente ao pensamento dos sofistas, tão mal compreendidos, até a impetuosidade poético-filosófica nietzschiana,² ou a ontologia da diferença absoluta de Deleuze, pela sabedoria desiludida e cínica de Cioran ou o trágico em Clément Rosset, pensador que defende ideia similar: “Esse artificialismo, proveniente de determinadas correntes da filosofia jônica (Heráclito), afirma-se pela primeira vez na obra de Empédocles e culmina nos sofistas, que fazem dessa extirpação da ideia de natureza o ponto de partida da crítica filosófica e do fundamento da sabedoria”. (ROSSET, 1989, p.127). Há uma extensa linhagem na literatura que de Cícero, Baudelaire, Poe, Mallarmé, Valéry, a Borges, entre outros, afirmou uma literatura do artifício. Ao defender a tese de que o Real carece de sentido ou de verdade e que somente a linguagem pode

² A obra *Verdade e Mentira no sentido extra-moral*, obra de juventude de Nietzsche que se aprofunda de forma direta na questão de uma teoria do conhecimento. Pergunta-se ele (1978, p. 66-67): “...o que são estas convenções da linguagem? São talvez, testemunhas do conhecimento, do sentido da verdade? As designações e as coisas coincidem? A linguagem é expressão adequada a todas as realidades?”. Adiante ele responde: “O que é então a verdade? Uma multiplicidade incessante de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em síntese, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente elevadas, transpostas, ornamentadas, e que, após um longo uso, parecem a um povo firmes, regulares e constrangedoras: as verdades são ilusões cuja origem está esquecida, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível, moedas nas quais se apagou a impressão e que desde agora não são mais consideradas como moedas de valor, mas como metal.”(NIETZSCHE, 1978, p.69)

atribuir tais sentidos e verdades às coisas mesmas, o pensamento artístico se coloca ao lado do antigo problema apresentado pelos sofistas, e cunhado de forma exemplar na proposição de Protágoras: “o homem é medida de todas as coisas”. Problema que sempre foi decisivo na constituição íntima da Filosofia. A linguagem torna-se o lugar da contenda entre a concepção que defende a adequação da inteligência às propriedades singulares da matéria, obtendo através dessa representação um grau mínimo de certeza. Do outro lado, a defesa arguta e cética que defende a ideia de que a representação do real se sustenta apenas através da linguagem, e que qualquer argumentação sobre a realidade só se efetiva enquanto possui a consciência que teoriza não sobre o real em si, mas sobre o próprio discurso. Toda representação é a apenas uma representação, e não pode ser creditado a ela qualquer tipo de verdade ou fundamento fora do tempo e dos limites do conhecimento. Em suma: é *na* e *com* a linguagem que se define o princípio e o fim de todo conhecimento.

André Maurois em seu belo ensaio dedicado a Valéry lembra-nos que as reflexões deste tecem uma fina análise que sustentam o total antropomorfismo nas argumentações filosóficas e teológicas. Valéry em seu *Cahiers* arregimenta ao seu favor uma profunda e sistemática análise dos limites da linguagem, estabelecendo um dos principais marcos teóricos da estética moderna, e ao escrever enquanto poeta que filosofa acabou por compreender que a linguagem é o ponto fulgurante onde se encontra poesia e filosofia: tudo, de algum modo é linguagem, mesmo o que não existe, mas é nomeado. Valéry escreve com a desconfiança de quem parece saber que a razão nada compreende deste mundo, que as mínimas coisas escapam e descem lentamente para a sombra da ignorância cotidiana. Maurois a propósito disso escreve, retirando para apoiar sua meditação trechos do *Cahiers*, que as reflexões valéryanas eram o sumo retirado da solidão estrema daquele espírito metódico que contemplava os temas eternos da existência humana:

Pois a descoberta capital de Valéry foi que a maior parte dos problemas teológicos ou filosóficos se acha colocada com o emprego de palavras inteiramente vazias. Os homens se perguntam qual o fim do universo, mas o universo é impensável. Conseguimos pensar fragmentos do universo; vapores, esferas giratórias, o vazio interestelar... O que não faz nunca um Mundo. “Por que o Mundo está aí? Para que serve? – perguntam essas pobres gentes” Valéry responde: “Do que estão falando? O Mundo é o que não se parece a nada e o que ninguém pode ver.” E acrescenta: “Julgo os espíritos pelo grau de precisão que exigem de si mesmos”. (MAUROIS, 1967, p.38)

A literatura não é entendida como uma variante do real, a arte aqui não “imita a natureza”, como defendia Aristóteles. A mimese não constitui o cerne e o fundamento primeiro da obra de arte, não é a partir da subordinação desta à filosofia que se poderá entender o lugar que ocupa a arte na contemporaneidade. As categorias filosóficas tradicionais não podem dar conta do que hoje se entende e pretende com a arte, esta, podemos afirmar com precisão, adquiriu extemporaneidade quanto aos códigos e signos que orientam a filosofia clássica. A estética constitui-se enquanto uma Hydra, um Centauro, uma Sereia, “esfinge ou grifo”³ como afirma Valéry. A “fome de filósofo” sempre quis atribuir um papel à arte, mas um papel dentro do sistema que a colocava sempre na periferia, sempre ordeira, silenciosa e, por fim, sempre domesticada e controlada dentro de um princípio que procura antes a conformidade do conhecimento com o domínio comum da ação humana. A arte foi tematizada dentro do espaço do pensamento puro, e por essa assertiva, podemos perceber como tal reflexão tornou a arte estranha mesma à experiência, encarcerando a sensibilidade por meio de um discurso que afirma e valida as faculdades do intelecto:

A Dialética, ao perseguir apaixonadamente esta presa maravilhosa, acoossou-a, acouou-a, forçou-a para dentro do bosque das Noções Puras. Foi aí que ela apreendeu a *Ideia do Belo*. Mas a caça dialética é uma caça mágica. Na floresta encantada da Linguagem, os poetas entram expressamente para se perder, se embriagar de extraviado, buscando as encruzilhadas de significação, os ecos imprevistos, os encontros estranhos; não temem os desvios, nem as surpresas, nem as trevas – mas o visitante que se afana em perseguir a “verdade”, em seguir uma via única e contínua, onde cada elemento é único que deve tomar para não perder a pista nem anular a distância percorrida, está exposto a não capturar, afinal, senão sua própria sombra. Gigantesca, às vezes; mas sempre sombra.⁴
(VALÉRY, 2002, p.23)

³ Cf., VALÉRY, *Discurso sobre a estética*, p. 22. Ver bibliografia.

⁴ O poeta e ensaísta Valéry defende categoricamente que toda tentativa de apreensão do real, naufraga sempre na impossibilidade de se falar desse real que se quer apreender: “Ora, se é verdade que não há nunca ciência do particular, não há, ao contrário, ação ou produção que não seja essencialmente particular e não há sensação que subsista no universal. O real recusa a ordem e a unidade que o pensamento lhe quer infligir. A unidade da natureza só aparece em sistemas de signos fabricados expressamente para tal fim e o universo não passa de uma invenção mais ou menos cômoda” (VALÉRY, 2020, p.23). Nosso interesse inicial aqui é esclarecer a separação que se intensifica na modernidade entre a arte e os demais elementos da esfera humana, tornando-se um campo de conhecimento e especulação com independência teórica e motivos próprios e autênticos para a sua efetivação especulativa: “Nos Tempos Modernos, a arte passava a ser compreendida, apreciada e avaliada sob as condições de um saber englobante acerca de sua natureza e de sua função, como experiência vivida, já previamente difuso na cultura antes de ser tematizada na forma de um discurso teórico, de um regime especial e específico de conhecimento. A Estética especificou o estudo do Belo como o seu objeto, e considerou a Arte como campo especial de configuração desse mesmo objeto, separado de todos os outros – do religioso ou do sagrado, do mundo prático e do conhecimento científico. A relação da experiência vivida, afetiva, com o belo, foi marco, senão o critério, dessa separação, que se tinha historicamente consumado” (NUNES, 1993, p.55)

Para a poética moderna a arte possui independência total quanto aos demais domínios do saber, ou seja, deve-se entender a atual perspectiva estética a partir da defesa incondicional dos princípios que norteiam a arte sem com isso atrelá-la a uma filosofia ou a um sistema: a arte inventa a natureza, a arte inventa os significados e enxerta na vida os sentidos e signos que se lhe ausenta. Não mais o que os românticos elaboraram e defendiam: “a arte como aperfeiçoamento da natureza”; agora, no atual estágio do pensamento moderno, a literatura, bem como algumas correntes da filosofia partem da tese de que é a Linguagem que re-inventa e re-cria a vida. Não há mais um dualismo entre *téknê* e *physis*. Não há, segundo alguns desses autores, a possibilidade de sustentar a pergunta clássica da filosofia sobre o Ser: O que *É* o Ser? Tal pergunta seria um disparate se se pensasse nela de forma correta: a linguagem não tem espessura para acomodar Deus. Da linguagem jorra a potência de uma perpétua reinvenção da vida. A literatura já não é um “espelho do mundo”, antes enfatiza o ato da criação, o jogo e o impensável. Como afirma Tatiana Levy, reportando-se a tese de Blanchot: “Foi justamente para pensar uma nova relação entre literatura e realidade que Blanchot criou o conceito de-Fora. Em sua obra, ele aponta para a experiência do de-Fora como o poder da literatura de fundar sua própria realidade”. (LEVY, 2003, p.13). O poder da literatura consiste em uma autofundamentação, não procurando deter a narrativa nos detalhes e elementos de uma afanada realidade óbvia, escancarada, dada. Antes procura elaborar sofisticadas narrativas sobre o próprio processo de elaboração criativa, sobre o próprio limite da linguagem e principalmente sobre a possibilidade de torná-la mais elástica, aberta, instaurando na linguagem não o objetivo da defesa, da justificação ou da acentuação de uma Verdade, mas almeja permitir que outros sentidos interfiram e venham à tona, quebrando os blocos rijos que sustentam nossas convenções e representações, e assim vêm ressignificar o Real⁵.

Por não se ancorar em elementos externos a ela surge então a preocupação em elaborar novas estratégias que permitam conceber a experiência da literatura a partir de outros paradigmas e referenciais. Por outros referenciais podemos entender a cunhagem de novas categorias que suspendem a ideia de que literatura só trata, cuida e elabora enquanto permanece no reino do fictício, do imaginado, da ilusão. Para Blanchot a literatura nos “prende”, e através

⁵ Cf., O livro de Luiz Costa Lima, *Mímeses e Modernidade*, obra que tece uma verdadeira análise dessa questão, percorrendo, quase de modo histórico, o percurso e a evolução da literatura.

dela o plano fictício é transformado em uma “realidade”, suspendendo-nos do nosso estar presente ao mundo, aderimos a ela sem defesa, submergimos e nos emaranhamos em suas teias, passamos a viver dentro da palavra como se esta fosse uma secreta “... chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que ele vive é reencontrado”. (BLANCHOT, 1997, p.81). A literatura não *representa* o mundo, ela *apresenta* o mundo. Sua apresentação nos faz sentir, sofrer, viver os tormentos e alegrias de uma personagem ou de uma situação. Não há na literatura um objeto ausente, ela evoca em todo o seu esplendor uma realidade plena que comporta possibilidades outras de outros mundos:

Onde está então o poder da literatura? Ela joga trabalhando no mundo, e o mundo considera seu trabalho um jogo nulo ou perigoso. Ela abre um caminho para a obscuridade da existência, e não consegue pronunciar o “nunca mais” que suspenderia sua maldição. Onde está então a sua força? Por que um homem como Kafka julgava que, se fosse preciso faltar ao seu destino, ser escritor era, para ele, a única maneira de faltar com a verdade? Esse talvez seja um enigma indecifrável, mas, se o é, o mistério vem então do direito da literatura a atribuir indiferentemente a cada um de seus momentos e a cada um de seus resultados o sinal negativo ou o sinal positivo. Estranho direito, que está ligado à questão da ambiguidade em geral. Por que há ambiguidade no mundo? A ambiguidade é sua própria resposta. Só respondemos a ela encontrando-a na ambiguidade da resposta, e a resposta ambígua é uma questão a respeito da ambiguidade. Um dos seus meios de sedução é o desejo que ela provoca de elucidá-la, luta que se assemelha à luta contra o mal de que falou Kafka, e que termina no mal, “como a luta com as mulheres, que termina na cama”. (BLANCHOT, 1997, p.327)

Qual o poder da literatura? Eis uma questão que consumiu todos os grandes escritores, e se concordarmos com Blanchot, responderíamos: o seu poder é *ter* com a verdade sem com isso *ter* com ela, mas apenas cercar, aproximar-se, apresentar, sem com isso definir. Essa é a sua grande ambiguidade. O que torturava Kafka e se insinuava em suas estranhas narrações, que incitava Mallarmé a escrever um livro infinito, que provocou Borges a sonhar uma biblioteca infinita, na qual poder-se-ia encontrar um livro que conteria todos os outros, e assim, todo o conhecimento humano e porque não dizer Divino⁶. O mesmo Borges, conjurando a força

⁶ Rememorando alguns axiomas Borges escreve: “O primeiro: A Biblioteca existe *ab eterno*. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar. O homem, o imperfeito bibliotecário, pode ser obra do acaso ou dos demiurgos malévolos; o universo, com seu elegante provimento de prateleiras, de tomos enigmáticos, de infatigáveis escadas para o viajante e de latrinas para o bibliotecário sentado somente pode ser obra de um deus. Para perceber a distância que há entre o divino e o humano, basta comparar esses rudes símbolos trêmulos que minha falível mão garatuja na capa de um livro, com letras orgânicas do interior: pontuais, delicadas, negríssimas, inimitavelmente simétricas. O segundo: O número de símbolos ortográficos é vinte e cinco. Essa comprovação permitiu, depois de trezentos anos, formular uma teoria geral da Biblioteca e resolver satisfatoriamente o problema que nenhuma conjectura decifra: a natureza disforme e caótica de quase todos os livros” (BORGES, 1999, p.517-518).

da literatura, concebe um planeta desconhecido, originado apenas pela capacidade imaginativa de seus criadores⁷. Toda essa fabulação tem como objetivo a criação, o estranhamento, o deslocamento de uma determinada concepção e recolocar ou apresentar novas possibilidades de compreensão sobre o próprio mundo. A arte pode ser entendida pelo mesmo processo com o qual Borges denomina a metafísica de Tlön, “Os metafísicos de Tlön não procuram a verdade nem sequer a verossimilhança: procuram o *assombro*. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica”. (BORGES, 1999, p.481, grifo nosso). A ambiguidade essencial da literatura corresponde a sua força e a sua fraqueza: sustentar uma não-escolha. Não escolher é o milagroso exercício de suspender uma provável ou evidente verdade, e entre o que se supõe e o que se pode supor, criar inéditas possibilidades através da obscuridade da existência. Evitar escolher, mas sempre escolher algo. Não escolher é o “privilégio extenuante” do poeta, que acede por essa não escolha a um ponto onde dizer “... é dizer tudo”.⁸ O poder e a força da literatura moderna expressam a inesgotável potência da linguagem que ao ir aos seus extremos rompe com as correspondências lógicas, imediatas, cotidianas, óbvias e aparentes, chegando mesmo a uma incomunicabilidade, a uma proximidade com a gagueira, com o murmúrio, com o silêncio. Nesse extremo ponto onde dizer é querer dizer tudo, paradoxalmente, como um simulacro que perverte todo esse querer, a palavra zomba de tudo, se autodestrói, se anula, numa metalinguagem desvairada e delirante que busca não no *Logos*, mas num anti-*Logos* a palavra que anuncia o conflito o “corazion-manantial” de que falava Octávio Paz, o centro vibrante onde se anulam e renascem sem trégua as contradições.⁹

Com estas assertivas postas podemos retornar à questão que alavanca essas reflexões: como relacionar a literatura moderna à questão da experiência, a experiência como empiria, natureza? A literatura relaciona-se com o Real? Ou na sua procura pelo ASSOMBRO acabou por se afastar de todo convívio com a experiência prática e cotidiana do homem? A primeira pergunta encontra a sua resposta na própria concepção literária e teórica que buscam esses escritores. Eles não escrevem para um leitor preso aos velhos modos de interpretação racional, mas buscam

⁷ “(...) com suas arquiteturas e seus naipes, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e seus mares, com seus minerais e seus pássaros e seus peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articulado, coerente, sem visível propósito doutrinal ou tom paródico”. (BORGES, 1999, p. 479).

⁸ Cf., BLANCHOT, *O espaço literário*, p. 179. Ver bibliografía.

⁹ Cf. PAZ, Octavio. *Os Signos em rotação*.

leitores que aceitam e se envolvem com a leitura sem com isso pretender uma resposta que contenha um modelo para a sua prática mundana. Esta pretensão, na realidade, é um objetivo procurado e pretendido por todas as artes no século XX e XXI. A preocupação que nos parece ser a mais significativa dentro desse novo paradigma é a possibilidade de ruptura, o surgimento de um fosso entre escritor e leitor. Provavelmente, temos poucos leitores de Kafka, Mallarmé, Apollinaire, Rimbaud, etc. Enquanto Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Castro Alves, Shakespeare, Göthe, Balzac, etc., são ainda hoje referências para se considerar o que seja ou não uma “boa” literatura. Porém, a poética contemporânea, por seus propósitos que contornam os modelos, os cânones, desta ou daquela arte, não pode ser reduzida a conceitos filosóficos ou a estruturas historicamente sedimentadas. Não há mais um CENTRO, para onde convergem todas as interpretações, como um porto seguro em meio ao caos dos signos e dos conceitos. Há uma hipertrofia da linguagem, uma exuberância que trabalha no próprio vazio do sentido, estimulando e recriando a partir de uma tautologia, numa autorreferência, na qual não há um Eu gerador, mas correntes fluidas, fluxos páticos que se clivam ou se amalgamam numa torrente contínua de sensações e intensidades, em suma e resumidamente: O BARROCO.

O Barroco, pois este consiste do encontro do pensamento com seus próprios limites, encontro que cria um movimento especular e labiríntico que resulta numa paródia sobre si mesmo, o humor. Toda a busca do barroco constitui, por um lado, na construção de estranhos argumentos (Borges, Poe; não esquecer que na Idade Média o Barroco era nome dado a um dos modos do silogismo) e depois o excesso de formas para explodir a própria linguagem. Como afirma Borges: “Yo diría que barroco es aquel que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con sua propia caricatura. (...) El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística.” (BORGES *apud* ABAD, 1995, p. 242).

A literatura por essa possibilidade de criar o estranho e o assombro, não se distancia da realidade e da experiência, mas cria um vácuo entre o provável e o dado, desestabilizando os nossos contratos cotidianos com o Real, transformando o aparente em indistinto, o claro em obscuro, removendo a poeira dos sentidos e enxertando nova vida dentro do normal e do determinado. A Literatura imbuída desse novo propósito busca a criação de um “entre” onde o

imaginativo impera, adquirindo valor e validade axiológica¹⁰, redimensionando, desse modo, a própria realidade. Aquilo que Abad atribui à arte de Borges podemos atribuir ao contexto geral da arte moderna:

(...) o fluir ilimitado de la palabra poética, cuya conexión con el mundo estriba en “proyectar” la realidad, en fundar el mundo estableciendo el espacio imaginativo en el interior del que se realiza la existencia. Así, no solo el discurso filosófico se torna efecto estético, superficie de metáforas que no explican nada más allá de sí mismas, sino también el conocimiento, el sujeto, los valores éticos y estéticos entran en contacto con el *Kitsch* como efectos de las creaciones textuales que tratan de automatizar la respuesta del lector (asombro, duda, contradicción...) de acuerdo con reacciones estéticas repetibles. (ABAD, 1995, p. 264)

Pela criação de infinitas possibilidades para o real, o próprio real converte-se num livro infinito, tal como na pretensão de Mallarmé. A experiência originada pela literatura moderna prescreve novos meios e busca outros objetivos do que a correspondência simples e imediata entre palavra e fato. Mas, por sua própria constituição fragmentada e fluida, pode-se acreditar que toda a sua atenção volta-se para a manutenção de um niilismo destrutivo e ingênuo. Para todos os autores que se preocuparam com um fundamento estético, a questão da ordem ética vem conjugada aos seus esforços por uma elaboração poética do real. Ler uma obra literária é desde o início um exercício que se faz sem amarras, onde devemos nos deixar levar livremente pelo autor, como que arrastado por uma mansa e tépida correnteza, sem sabermos o seu destino e a sua origem. Saber que nos encontramos no MEIO e permaneceremos nesse meio sem objetivar uma justificativa, demonstração ou explicação sobre isto ou aquilo, simplesmente devemos nos entregar aos efeitos e afetos criados pelo poeta criador que “finge” existirem. Porém quando finge faz com que tais sentimentos atravessem o reino do imaginário e torna-os “reais”, imantando em nossos corpos a sensação de um algo sentido, vivido, amado.

O artifício, como dissemos acima, é uma afirmação que é construída a partir de um jogo de forças e intensidades que se encarnam na escrita e são lançadas para todos os lados

¹⁰ “Toda formulación metafísica, aun cuando se presente como una construcción abstracta y lógica, contiene un *ethos* que define, en última instancia, el entendimiento general de lo que significa en ella vivir y participar en el mundo. Análogamente, toda creación literaria o poética, por más que se crea una entidad autónoma instalada en un paraíso extramundano de formas estéticas, nace en la encrucijada de las actitudes y percepciones éticas frente a la realidad concreta, se origina en la síntesis de una formatividad que por medio del lenguaje asimila ‘mundo’ y ‘visión estéticamente productiva del mundo’. El concepto de lo ético no pertenece, pues, en modo alguno a un ámbito que se encuentra aislado en el exterior del lenguaje, sino que constituye un sistema de categorías axiológicas y praxiológicas (pragmáticas) que nos ha sido transmitido por el *continuum* enciclopédico de la dialéctica cultural, y que impregna de raíz la configuración de los valores estético.” (ABAD, 1995, p. 261-262)

através da própria potência do escritor. Escrever é um ato da pura e total liberdade, e leva consigo toda a força de um gesto que imprime na realidade a marca de uma vontade. Inventar é um ato, um gesto que se desprende com a violência e a tensão, ao mesmo tempo em que é silenciosa como a força germinativa de uma semente. Gesto gratuito e infantil, essa criação ingênua e alegre, desabotoa o riso, onde outros veem a melancolia e o fim. Inventar as próprias pontes é uma aventura onde os mapas são escritos durante a travessia, ou seja, não há mapas prévios, toda cartografia se desenha no mesmo instante em que se navega. Não há um começo, nem um fim, uma vez que escrever é uma travessia eterna no meio, o *intermezzo*, uma ontologia do mar, sem porto e ponto de partida ou chegada: “Há apenas intermezzos, intermezzi, como focos de criação”. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 40). Seria uma destruição do tempo tal como o conhecemos, um *Agora* que se transfigura e desaparece, um passado virtual que se atualiza num futuro, um presente sem ser presente, pois nunca é. A escolha da criação poética é o movimento de criação de pontes, a escolha é uma invenção que possibilita novas rotas, novos modos de encontro e aberturas inéditas dentro da Vida, em prol da Vida, e com a Vida. Porém, não haveria aí um perigo, inventar com a crença de estar de posse de uma verdade? Mesma que seja a de saber que nunca se trata com a verdade? Tal perigo se desfaz quando o escritor tem consigo a clara noção de que o *intermezzo* é sempre uma travessia, um deslizar, um devir incessante e que nunca é possível atribuir uma fixidez aos fluxos e intensidades, pois dar-lhes tal atributo seria negar aquilo mesmo que torna o exercício da escolha uma escolha livre: a criação sem fim definido ou propósito, tudo se faz para proporcionar o surgimento de uma nova vida que imediatamente se encontra livre. O remédio do criador é sempre a traição de si: “queimar o que se ama”, uma fuga de si mesmo, não como quem foge de sua autenticidade, mas como quem a procura avidamente, por saber não possui-la. Pensar que a traição é um jogo simples de fuga seria retornar ao esquema simplista do verdadeiro ou do falso: “O movimento da traição foi definido pelo duplo desvio: o homem desvia o rosto de Deus, que por sua vez desvia o rosto do homem. É duplo desvio, no afastamento dos rostos, que se traça a linha de fuga, quer dizer, a desterritorialização do homem”. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 56). Trair (-se) é a concentração absoluta do criador, que como uma força exuberante pode e deve sempre negar aquilo mesmo que criou. Produzir outros modos, outras formas e outras aberturas, nunca aceitar um propósito último, estaria próximo, para melhor exemplificar, daquilo que Deleuze afirmou certa vez que a

existência consiste numa aprendizagem: não é uma travessia para salvar a alma, mas para que ela aprenda a viver¹¹. Ou como disse Blanchot, não-escolher é antes uma forma de continuar inventando novas escolhas, novos caminhos.

A potência do artifício se entende quando passamos a compreendê-lo como uma empreitada de criação e recriações, nascimento e renascimentos, inventar e reinventar, num fluxo incessante que como uma broca atravessa a superfície plana das coisas; e perfurando faz vir à tona, através de um trabalho negativo de devoração e de incêndio, outros modos de existir: “Toda vida é, obviamente, um processo de demolição” repete Deleuze o lema de Fitzgerald.¹² Criar destruindo, e só assim poder sentir e viver cada fina lâmina que vibra dentro de si e fora de si, no mundo. Porém, este exercício de transfiguração que se exige do artista é um despedaçamento, um movimento de quebra e fragmentação visceral, que põe em perigo sua existência, e no entanto, talvez seja sua única possibilidade de criar. Vivência realizada tão perto do abismo que se confunde com ele. Eis o grande perigo sobre o qual Fitzgerald alertou, o verdadeiro e terrível mal que pode destruir o escritor: quando ele se identifica com o fundo trágico da sua existência, quando ocorre tal evento, já não é possível a escrita. O escritor é convocado por um de-Fora (d’hors) que lhe convoca e não se subtrai a nenhuma força. Violência intransitiva que lhe corta de ponta à ponta exigindo do escritor a mais pura intensidade e entrega. Isto tudo ainda é muito impreciso, pois as condições pelas quais se dá esse processo parecem apenas jogos de palavras, ou resultado das contradições e ambiguidades da linguagem. Mas não o é. A fuga ou este gesto de distanciamento de si é o efeito de um ato de “sobrevivência”, um afastamento constante do abismo que ameaça tragar o escritor. Ele é, mas precisa não sê-lo. Necessita afastar constantemente da carne o verme tenaz dessa identificação com a sua própria dor: “Um artista é primordialmente alguém que acredita em si mesmo. Ele não reage aos estímulos normais: não é nem um burro de carga nem um parasita. Vive para se expressar e ao fazê-lo enriquece o mundo”. (MILLER, 2006, p.130)

O escritor que se utiliza da potência do artifício entende a Vida como fruto do Acaso, fundo trágico que não exige um pensamento que encontre e demonstre explicações para amar,

¹¹ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 81. No mesmo livro Deleuze afirma o seguinte sobre a questão da escrita: “escrever não tem um fim em si mesmo, precisamente porque a vida não é algo pessoal” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 65)

¹² Cf., DELEUZE, *Lógica do Sentido*, p.157. Ver bibliografia.

sentir e querer a vida, mas antes um pensamento que a fortaleça e estabeleça modos que acrescentem exuberância e beleza nela, um pensamento alegre, como no adágio medieval de Martius Von Biberach:

Venho não sei de onde,
Sou não sei quem,
Morro não sei quando,
Vou não sei onde,
Espanto-me de ser tão alegre.

O artifício é a potência de imantar na escrita a experiência dos contrários, do que é aparentemente inconciliável e dá-lhes expressão. A literatura, então sempre trabalha no meio, pois literatura empresta sua velocidade para pensar o acontecimento. Por exemplo, Kafka despreza a ideia de começo, assim como despreza a ideia de fim, ele nunca inicia uma narrativa com a biografia de sua personagem, não determina datas, dias, anos, tudo se passa de tal forma que não temos precisão dos fatos, do tempo ou do espaço, criando-nos a sensação de estarmos lendo uma narrativa mal escrita, pois não se detém em detalhes, deixa buracos, fios soltos, etc. Parece-nos algo muito próximo do absurdo, ao mesmo tempo mantém o pé numa certa lógica, alguém acorda, almoça, anda, abre portas, senta-se à mesa, conversa, pensa. No entanto enquanto a narrativa prossegue vemos um labirinto que ganha textura, é ele que se torna nítido a cada passo. Paradoxalmente a lógica cotidiana é suspensa, e no meio dela surge outra: absurda, sombria, misteriosa. É essa intrincada malha que envolve cada personagem, o que se vê é um mundo de corredores, ruas e estradas circulares, um “labirinto circundante”¹³, pois parecem levar sempre ao mesmo lugar. Tudo acontece no *meio*, tudo se inicia no *meio*, um dia Gregor Sansa acorda transformado em um estranho inseto; um dia Joseph K acorda e recebe a intimação, e se vê processado por um misterioso tribunal, processo que ele desconhece e morre sem saber a razão dele, todos os juízes permanecem ocultos, assim como o seu crime; um dia o agrimensor K. vai a uma vila e a partir desse dia vive dentro de um círculo. Todos parecem saber de algo, que somente ele não sabe. Tudo permanece no meio. A família de Gregor, após a sua morte, continua a vida *como se nada houvesse acontecido*, parece que permanecem no sonho, pois só no sonho

¹³ Cf., HELLER, Erich, *Kafka*, p. 45. O mesmo autor afirma o seguinte (1974, p.97): “Os romances de Kafka se passam no infinito. Contudo, sua atmosfera é tão opressiva quanto a das peças sem ar nas quais ocorrem tantas de suas cenas. Pois o infinito é definido de maneira incompleta como o ponto ideal em que duas paralelas se encontram. Há ainda outro lugar onde em que juntam: o espelho que distorce as imagens. Assim, levam para dentro da cela de sua união, violentamente distorcida, a agonia da separação infinita”

admitimos o absurdo sem interrogações. O tribunal misterioso que condena Joseph K permanece intacto, somente Joseph morre, porém o tribunal parece estender seus mandamentos e leis ao infinito. K desconhece o mistério que não permite qualquer ação sua e permanecerá sem saber, tudo é desconhecimento para ele, o segredo do Castelo perpetua. Porém, quem pode afirmar que Gregor Sansa acorda, talvez ele esteja sonhando ser um inseto, ou o inseto que acorda acredita que é um homem, assim como Joseph K, ou o agrimensor K. Toda essa especulação parece com a anedota Zen que narra que um Mestre certo dia sonhou ser uma borboleta, porém ao acordar não sabia se era um homem que sonhou ser uma borboleta, ou uma borboleta que sonhava ser um homem. Será que foi por isso que Kafka certa vez lamentou, em uma de suas cartas, “não ser um chinês”? A realidade, como as pernas frágeis do artista da fome, por si só não se sustenta, ela é frágil e perecível, neutra, por isso ela sofre um incremento a partir da imaginação do criador, um incremento diabólico que origina a separação, a confusão, a diferenciação, o delírio, o clamor intenso e febril da vida. Tal concepção destrói a concepção de um real absoluto, transforma-o e se passa compreendê-lo como *devir*. Há, nas narrativas kafkanianas, a tentativa de fabricação de um Sentido, de um signo que oriente os outros, porém, este Sentido permanece preso num cipoal profundo, permanece obscuro sob intrincadas relações, sombras e labirintos. Quando Kafka procura formular essa fabricação não possui, ele, a mínima vontade de tornar essa criação um objeto sério, ou que adquira qualquer qualidade, por isso, o artifício é a arte de inventar uma alternativa para aquilo que não possui nenhuma condição de existir. Por isso, no artifício o sentido é levado a um grau zero, não há como operar a máquina da hermenêutica, ou se trabalha, trabalha girando no vazio do signo.

O principal dessa arte é destruir a ideia de diferenciação entre conceito e conceituado, pois cria uma zona de indeterminabilidade ao mesmo tempo em que preserva a sua diferença essencial. Esta zona de indeterminabilidade sombreia os espaços em volta tornando quase impossível a separação entre o sujeito e o objeto. Há o corpo, há o de-Fora, e eles permanecem distintos, no entanto, eles se confundem se alternam, se sucedem, e por fim transformam-se numa só argamassa. Dividir e imprimir a potência da separação diabólica para que ela surja em toda a sua glória, ao mesmo tempo em que é subjugada. São os pequenos serviços prestados ao diabo, como dizia Kafka. Há outro modo de escrever? Kafka responde negativamente: “Esta descida aos poderes das trevas, este separar forças espirituais unidas pela própria natureza, esses dúbios

abraços e o que mais possa acontecer lá embaixo e é esquecido quando se escreve as estórias à luz do sol. Talvez haja outra maneira de escrever. Só conheço esta.” (KAFKA, apud HELLER, 1974, p.60). Assim, a arte do artifício pode ser considerada como a arte de encontrar a diferença absoluta dentro do mundo. Kafka procura essa diferença, introduzindo nas metáforas sombrias, bizarras, barrocas, um vento leve de humor e riso, uma leveza estranha e difícil de ser captada, pois não é apenas um humor negro que habita os seus escritos, antes um riso claro, forte o bastante para esticar as malhas da linguagem, cavando e fuçando nos terrenos escuros alternativas que reescrevam na realidade outros modos e outras rotas para a vida. Uma reconfiguração dos planos através de um riso que afirma negando, que se aproxima afastando-se, que reconhece esquecendo. A captura de forças e de fluxos, de um momento, para torná-lo, como queria Virginia Woolf, uma eternidade. A captura de uma molécula, de uma luz qualquer que atravessa a janela, para recriá-la, sutilmente, violentamente, na procura de uma harmonia e de um equilíbrio que encontramos nos desenhos japoneses, na arte do silêncio ou da alegria. Quando a literatura prescreve esta procura ela inverte um velho dilema pascaliano que reza que a humildade torna-nos alegres, enquanto na realidade é a alegria, como afirma Rosset, que nos torna verdadeiramente humildes. O artifício por meio da anedota e do escárnio concebe formas de tornar a vida menos séria, menos pesada, ela procura o júbilo, como se desejasse atenuar os buracos deixados pela falta de sentido, utilizando-se para isso de um jogo de reversibilidade, onde a alegria é que garante a humildade:

Provavelmente a própria definição da alegria é esse balbucio, que implica o reconhecimento da impotência em pensar o que se experimenta e a renúncia a toda forma de controle intelectual da existência. Nesse sentido, uma das virtudes constitutivas da alegria parece ser a humildade. Humildade não significa a renúncia a qualquer esplendor, mas apenas a aceitação do artifício: reconhecimento de que o mais fulguroso esplendor pertence somente à ordem do tempo e dos fatos, isto é, no melhor dos casos, a um presente um pouco prolongado. (ROSSET, 1989, p. 301)

A alegria é a energia que aceita o devir, a alternância e a sucessão das coisas e da vida, pois a ama sem condições impostas, restrições prévias ou recompensas futuras. A alegria é a força selvagem e dionisíaca que alimenta todo o jogo da separação diabólica. Porém, essa energia diabólica que tudo separa não é um fator de negatividade absoluta que põe abaixo qualquer forma de experiência existencial, ela exige uma força que amplie e conduza o pensamento para além do niilismo passivo, e através da alegria e do humor que se torna possível conceber um mundo sem a

necessidade de uma verdade *a priori*. A potência diabólica é uma força positiva, como certa vez afirmou Göthe: “É o eterno insurgido que movimenta o mundo”. É através do humor que o artifício cria uma instigante batalha com as forças da razão que pretende conceituar, determinar e impor um Sentido Único ao Real. Por isso, e aqui é preciso distinguir, a utilização do humor e não da ironia.

A ironia possui um fundo no qual se assenta a ideia de verdade. Sócrates não tem humor, ele não se propõe a pensar e a fazer sentir os limites da razão, mas desdenhar de seus concidadãos, pois pretende demonstrar-lhes os limites e a cegueira de seus conhecimentos, e que no fundo, ele, por saber que não sabe, tem vantagem sobre todos os outros. A ironia prefere e pretende a transcendência, os cumes e as profundidades, ela existe sempre nos polos extremos, nunca na superfície, no acontecimento, ela procura uma Ideia. Ela (a ironia) antes de ser um sarcasmo, um deboche, representa uma crítica. Ironia do grego *eironeía* significa uma interrogação, por isso Sócrates utilizava a ironia como instrumento de análise do conhecimento, pois o que ele fazia ao dialogar com seus contemporâneos era um interrogatório, sua pretensão era acuar, imobilizar seus oponentes. O humor não necessita justificar-se, ele revela os limites e os paradoxos a que chega a razão quando esta tenta desvendar o mundo, seu procedimento não possui a intenção de doutrinar, antes apenas desligar a inteligência de sua “vontade de verdade” e ensiná-la a cuidar da existência a partir de certos limites que são humanos e impossíveis de serem ultrapassados. O humor intenta ensinar uma experiência da vida que se aproxima da felicidade e da alegria dividida com o próprio absurdo que devora a inteligência daqueles que desejam determinar e impor uma Verdade. Os *koans* são formulações de um leve e complicado senso de humor, eles tanto apresentam paradoxos encontrados na vida prática, como os limites da linguagem. Um mestre zen utiliza-se desses artifícios como forma de mostrar o limite da inteligência e fazê-la compreender outros modos de lidar com o mundo:

Pois se a ironia é a coextensividade do ser com o indivíduo, ou do Eu com a representação, o humor é a do senso e do não-senso; o humor é arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e o ponto aleatório sempre deslocado, a arte da gênese estática, o saber-fazer do acontecimento puro ou a “quarta pessoa do singular” – suspendendo-se toda significação designação e manifestação, abolindo-se toda profundidade e altura. (DELEUZE, 2000, p. 143)

O artifício dentro da filosofia e da arte possibilita estender os diversos planos que compõe a realidade. Não um plano, mas uma pluralidade de planos que podem ser conjugadas dentro da obra, como uma fornalha que mistura elementos diferentes e estranhos a si. A alquimia, como dizia Nietzsche, como exercício de transvaloração que eleva e cura a ferida da existência, tornando-a mais leve, mais bela, mais luminosa. A arte como uma potência que reclama a vida num único e altíssimo Clamor, na bela expressão de Deleuze. Porém, a modernidade fracassou em sua procura em alcançar outros estratos do amor e da alegria. Em meio à cegueira que acompanha os desatentos caminhos da modernidade, a arte pede e exige outro posicionamento, um modo que possibilite viver, mesmo onde só reste o silêncio, a contradição, o desespero e a dor atroz da destruição que devora todos os seres. O grande fracasso, o fracasso final só existe em uma situação: quando já não se é capaz de criar possibilidades de mundo. A arte se alterna, o próprio escritor alterna seus humores-humor e somente um olho estrábico não perceberia que em meio a todo esse humor, escorrega cá e lá, uma seriedade tenaz, férrea, que procura ir adiante, produzindo artifícios: falsas manhãs coloridas, falsos aromas, falsos nomes para aquilo que não se pode nomear¹⁴, porém se exige a vitalidade de manter-se criando modos de existir:

E assim, nesta tarefa infinita de pensar a origem o mais perto e o mais longe de si, o pensamento descobre que o homem não é contemporâneo do que o faz ser – ou daquilo a partir do qual ele é; mas que está preso no interior de um poder que o dispersa, o afasta para longe de sua própria origem, e todavia lhe promete numa iminência que será talvez sempre furtada (...). (FOUCAULT, 2000, p.462)

Não é o mistério que se perde pela arte do artifício, mas ele é desenhado de modo tal que possamos colocar sobre os ombros. A profunda literatura é escrita diante da experiência do extremo, do limite, a partir de um exílio que se perpetua por toda uma vida, um deserto que se torna carne, uma visão de olhos machucados e de pernas mutiladas: “O deserto, a experimentação sobre si próprio, é a nossa única identidade, a nossa única oportunidade para todas as combinações que nos habitam”. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 22). Todo exílio é uma travessia, seja acompanhada ou solitária, que confere ao viajante o poder do silêncio. Não é a palavra o seu rincão, a linguagem não sustenta, não acomoda, não ampara o “miolo do sentido”. O “Verbo” não se faz carne, não se faz ponte entre verdade e mundo. Este é um impiedoso monstro ou inferno singular que marca a existência humana. O falso como potência que instala

¹⁴ Faço referência à pintura moderna que foi tão fecunda e original, bem como nos artistas em geral que produziram uma das mais ricas eras na arte.

por meio da criação contínua uma realidade a cada instante nova amortecendo o impacto entre o nada humano e o nada ontológico sempre em choque. Dessa aventura os escritores fabricam um novo modo de ser e pensar, um modo de estar no mundo, ocultando seu terrível segredo, que tanto é a sua força, quanto a sua doença.

Ao se procurar o artifício como arte da criação aproxima-se daquilo que Cícero disse certa vez: “é preferível uma bela mentira que nos ajude a viver que uma verdade que nos mate”. O delírio¹⁵, o furor, o entusiasmo, a exaltação, o trasbordamento, a paixão e o ardor poético pela vida e por tudo aquilo que pode tornar-se vida, por tudo aquilo que torna-se outro dentro da vida é o sinal contínuo da criação. Eis uma flor rara, num jardim ainda oculto. Esta experiência do pensamento se faz no extremo limite da loucura, lá onde a razão enfraquece a sua lógica, e permite a aventura que inicia uma reconfiguração para os afetos e para a própria razão. É como afeto, como *pathos* que essa experiência aparece em toda a sua beleza e terror: “Deus fez algo do nada e isso se nota: o nada transparece” diz Valéry num humor *noir* que lhe é comum, entretanto: é no coração do “nada” que trabalha a potência da arte.

ABSTRACT: We analyze some aspects of contemporary literature, with special attention to the problem proposed by modern art: the endless production of meaning in the work of art in a world devoid of representation (*Darstellung*). Thus, another mode of thought is affirmed, which operates on the artificial production of simulacra and becomings that escape the hermeneutic circuit.

Key-Word: Literature. Philosophy. Fireworks. Antiphysis.

REFERÊNCIA

- ABAD, José M. Cuesta. *Ficciones de una Crisis: Poética e Interpretación en Borges*. Madrid: Gredos, 1995.
- ARISTÓTELES. *Física*. Tradução de Guillermo R. de Echanía. Madrid: Gredos, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *A parte do Fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. In. *Obras Completas V. I. (1923-1949)*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Editora Globo, 1999.

¹⁵ Expressão que Deleuze utiliza em diversos momentos para falar da arte.

- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. A linguagem ao Infinito. In: *Estética: literatura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e Escritos, v.III).
- HELLER, Erich, *Kafka*. Tradução de James Amado. São Paulo: Cutrix; 1974.
- LEVY, Tatiana Salen. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; 2003.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e Modernidade: Formas e sombras*. Rio de Janeiro: Graal; 1980.
- MAUROIS, André. *De Aragon a Montherlant*. Tradução e prefácio de Paulo Hecker Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1967.
- MILLER, Henry. *Pesadelo refrigerado*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Francis, 2006.
- NIETZSCHE. *Verdade e mentira no sentido extra-moral*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção pensadores).
- _____. *O Livro do Filósofo*. Tradução de Rubens Eduardo F. Frias. São Paulo: Centauro, 2001.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- ROSSET, Clément. *A Anti-Natureza: elementos para uma filosofia trágica*. Tradução de Getulio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers I*. Paris; Gallimard, 1973.
- _____. Discurso sobre a estética. Tradução de Eduardo Viveiros de Castro. In. *Teoria da literatura em suas fontes*. Luiz Costa Lima (org). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.