UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

VINÍCIUS PACHECO GONÇALVES

NA COMPANHIA DE STÉPHANE MALLARMÉ E CLARICE LISPECTOR: PELO DESEJO DA ESCRITA

SÃO PAULO

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

NA COMPANHIA DE STÉPHANE MALLARMÉ E CLARICE LISPECTOR: PELO DESEJO DA ESCRITA

Vinícius Pacheco Gonçalves

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Philippe Léon Marie Ghislain Willemart

SÃO PAULO

2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Gonçalves, Vinícius Pacheco.
Na companhia de Stéphane Mallarmé e Clarice Lispector: pelo desejo da escrita / Vinícius Pacheco Gonçalves; orientador Philippe Léon Marie Ghislain Willemart
São Paulo, 2014.
136f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-graduação em Letras. Área de concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em francês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

1. Efeito performativo – 2. Stéphane Mallarmé – 3. Clarice Lispector – 4. Desejo de escrita – 5. Releitura – 6. Relação de similitude – 7. Santidade laica – 8. Orquestração do rumor – 9. Mergulho no instante-já – 10. Impotência – 11.Desaparecimento do eu.

FOLHA DE APROVAÇÃO:

Nome: Gonçalves, Vinícius Pacheco.

Título: Na companhia de Stéphane Mallarmé e Clarice Lispector: pelo desejo da escrita

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre. Área de concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em francês.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais e aos meus irmãos.

E aos olhos de Ana, cette écume.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Philippe Willemart, que me acolheu durante o processo de troca de orientadores por que passei e que me introduziu nos encontros do Laboratório do Manuscrito Literário bem como ao universo da psicanálise – vegetativa paciência, escuta ativa, silêncio ao contrário.

Ao Prof. Dr. Julio Groppa, que, nos confins insuspeitos da Faculdade de Educação, inseminou minha escrita com suas leituras em voz alta sobre Roland Barthes, Maurice Blanchot e, sobretudo, Michel Foucault – ouro ignorado, brilho laminar, lobo do homem.

À Dra. Rosie Mehoudar, colega do Laboratório do Manuscrito Literário e herdeira de mallarmaicos e insabidos tesouros em nossas terras tupiniquins. Em meio a tantos mallarmismos vida afora, teve o condão cúmplice de deixar florescer, no seio da dissimetria que caracteriza nossas pesquisas, a mallarmice que aqui se lança – mallarmeu, mallarmana, mallarmuitos.

À Dra. Teresinha Natal Meirelles do Prado que leu com generosa franqueza meu exame de qualificação. Ela lacaniana; eu, latino-americano. Irmãos em Graj(au)stin, no entanto – ato da rata, ato ínfimo do lido, ato do ato.

À Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha-Toneto, que escreveu oito páginas a partir de um rascunho inacabado meu – qualidade do discurso crítico versus sua performatividade.

À Dra. Samira Murad, pelo diálogo ferrenho e corporal – contribuição, instituição, explosão.

À minha família que nunca leu e talvez nunca leia – a não ser a bíblia, a conta de água e o caderno de empregos. Mas que detêm dia a dia, no anonimato semi-analfabeto e à revelia dos grandes literatos, a palavra que ainda não foi dita – bendita.

À Ana Paula de Freitas Inácio – terceira perna, quarta perna, costas, nuca, mãos, cabelos, dentes e músculos. Coisa toda tão certa – por ter tido parte preponderante nisso tudo. E por estar além disso tudo – nada, faruscante, sumiuguinha.

Ao Gu – pena.

À Coseas pelo auxílio moradia e alimentação, pois nem só de fome e pobreza se escreve uma mallarmice como essa.

À Capes pelo fomento concedido na reta final dessa pesquisa.

Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela houvesse me dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível

Michel Foucault

RESUMO

Gonçalves, Vinícius Pacheco. **Na companhia de Stéphane Mallarmé e Clarice Lispector: pelo desejo da escrita.** 2014, 136f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Este trabalho tem por objetivo adensar o efeito performativo da leitura que se pode fazer aqui e agora de diferenciados rasgos das obras do poeta francês Stéphane Mallarmé e da escritora brasileira Clarice Lispector. Sem a intenção de fazer um estudo exegético da totalidade dos escritos desses autores, procederemos por eleger pedaços de suas produções ficcionais que nos afetaram corporalmente e que compõem a trilha do desejo de escrita que se erige a partir deles. Na releitura que fazemos desses dois artistas, evidenciada pela intersecção de ambos aqui promovida, alguns veios temáticos neles recorrentes se fazem notar tais como: a configuração de objetos estéticos que se colocam em relação de similitude com seus padrões referencias; a assunção da palavra que nada designa; certa santidade laica; a orquestração do rumor; o mergulho na premência do instante-já; a impotência diante da linguagem; e o desaparecimento do eu. Das paisagens discursivas que aí vislumbramos, imputamo-nos a tarefa não de responder à pergunta "o que, no fundo, tais textos significam?", mas sim "o que eles nos fazem desejar escrever?"

Palavras-chave: Efeito performativo – Stéphane Mallarmé – Clarice Lispector – Desejo de escrita – Releitura – Relação de similitude – Santidade laica – Orquestração do rumor – Mergulho no instante-já – Impotência – Desaparecimento do eu.

ABSTRACT

Gonçalves, Vinícius Pacheco. **In the company of Stéphane Mallarmé and Clarice Lispector: for the desire of writing.** 2014, 136f. Dissertation (master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This work aims to deepen the performative effect of reading that can be done here and now various tears of works of the French poet Stéphane Mallarmé and the Brazilian writer Clarice Lispector. Without intending to do an exegetical study of all the writings of these authors, we opted to elect pieces of his fictional productions that affect our bodies in and composing the score for the desire of writing that is established from them. In rereading what we do these two artists, as evidenced by the intersection of both promoted here, some recurring themes shafts in them are remarkable such as the configuration of aesthetic objects that arise relationship of similarity with their reference standards; the assumption of the word that does not means nothing; certain secular holiness; the orchestration of the rumor; the dip in the urgency of the now-instant; impotence towards the language; and the disappearance of the self. Discursive landscapes glimpsed there, we gave ourselves the task does not answer the question "what, in the background, such texts mean?", but rather "what they make us want to write?"

Keywords: Performative effect – Stéphane Mallarmé – Clarice Lispector – Desire of writing – Rereading – Relation of similarity – Secular holiness – Orchestration of the rumor – Dive in now-instant – Impotence – Disappearance of the self.

Sumário

INTRODUÇÃO.....12

1UM ÁLBUM IMPREMEDITADO E ANTI-ARQUITETURAL.....14

1.1 Quando reler é desfazer.....19

1.2 Poética top-less.....22

1.3 Declaração de contribuinte.....26

1.4 Desastres da pedagogia literária.....35

2 INSTANTÂNEO 1 – OBJETOS A CONSUMIR. VIDAS A GRANEL.....42

2.1 Magritte, Klee, Kandinsky: do semelhante ao similar.....50

2.2 R comme résistance.....59

3 INSTANTÂNEO B – GATOGRAFIA.....69

3.1 A orquestração do rumor.....72

3.2 Um ovo cegante.....77

3.3 O Nada sonoro.....82

3.4 Como a luz da estrela já morta.....92

4 INSTANTÂNEO C – DO VIERGE, VIVACE ET BEL AUJOURD'UI AO INSTANTE-JÁ.....94

5 INSTANTÂNEO D – DO EU AO NÃO-EU.....104

5.1 Contra Narciso.....113

NE PAS CONCLURE C'EST DÉJÀ UNE CONCLUSION.....116

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS.....129

INTRODUÇÃO

Ao senhor e à senhora que acabam de aqui chegar, pedimos gentilmente que voltem à capa desse trabalho e releiam o seu título. Como podemos do que lá está escrito depreender, este não é um estudo sobre Stéphane Mallarmé nem sobre Clarice Lispector. É alguma coisa outra. Como a expressão que inicia o título sugere "na companhia de...", caminharemos ladeados por esses dois grandes expoentes das literaturas francesa e brasileira, o que, apesar disso, não significa que o faremos de cabeça baixa e envergonhada, dada a imponência dos acompanhantes. Não, pelo contrário: levantaremos poeira estrada afora com o sentimento daquela estirpe de bêbados arruaceiros que se tomam pelos donos de todas as mulheres do mundo ou, pelo menos, as do bairro. Mas, pergunta-se o leitor, essa ladainha anuncia-nos que vamos para onde? Ora, sinto muito pela crueza da resposta: verdade é que não se sabe. Pois desde quando os bêbados têm compromissos com a destinação que se dá à própria bebedeira? Beber não é uma daquelas ações utilitárias do dia a dia como dirigir o carro ou ensinar a dízima do número pi para as crianças do quinto ano. Não. Não se bebe para chegar nem para encontrar respostas cabais; para esquecer as perguntas, talvez. Esquecer tudo: da má reputação, dos desafetos, da falta de tutu... Esquecer, inclusive, por que é que se bebe tanto – afinal, o dono da bodega já nos proibiu, escaldado dos calotes da vida, de pendurar a conta. É assim, pois, que concebemos a escrevinhadura que aqui começamos: com o fito de esquecermos a nós mesmos, às querelazinhas da nossa existência civil, ao arco espaço-temporal que habitamos e que circunscreve o que nele pode constituir matéria de perguntamento e de queima-mufa filosófico. Esquecer tudinho – do gosto ardente da cachaça às pedras angulares do que se entende como mallarmaico e clariceano. Esquecer "inté" que citar o nome desses dois no mesmo sintagma pode parecer um despautério sem fim – enquanto

um viveu e escreveu, o outro estava chacoalhando os ossos debaixo da terra. Esquecer, enfim, as questões: o que tem a ver o colete com as calças? A prosa com a poesia? A França com o Brasil? O XIX com o XX? A barata com o néant? Quem leu quem? E, assim desmemoriados, desconhecendo com quantas latas de lixo vamos trombar no meio do caminho e quantos copos vamos quebrar por falta de destreza com a bebida, lançar-nos com espírito de corpo a essa farra do começo absoluto das coisas e da virgindade do tempo: tudo começa aqui e agora. É como se fossemos destinatários diretos do compadre Sté e da comadre Lis – e só coubesse a nós prosear com o que eles nos acenam e que nos parece tão familiar. Como vai o ultramundo, minha fia? Já conseguiu botar cabresto nesse tal de hasard, compadre? Sem, pelo amor de Deus, fulminar os dois com interrogatórios do tipo "isso que ocê diz tá mais praquilo ou menos além do que aquilo outro?" – os dois são gente de bem; não fizeram nem disseram nada que exija nossa cisma e nossa vontade de descobrimento. Poupemos nosso latim e a paciência deles... Bem, como bebedeira não é eterna, no dia seguinte a ressaca vai inevitavelmente chegar e com ela todo a culpa moral de ter perdido tanto tempo na gandaiagem. Aí é que tudo vai voltar a fazer sentido – e, com o sentido, toda parvonice que a vida cotidiana de um homem traz em seu bojo. Coisas como "por que prego afunda?; "por que giz acaba?" O melhor mesmo, diante dessa fatalidade dos estudos literários, é ofertar nosso escrito – disso que nos aconteceu como resultado do falatório alegre com os dois escritores – a quem porventura estiver de passagem e também quiser esquecer, não mais na companhia dos nossos chegados, mas conosco e, como a segunda parte do título dessa dissertação sugere, "pelo desejo da escrita." Escrever como quem enche a cara, diga-se bem: desvirtua, dissemelha, desorganiza, descostura, destrambelha, despede, demite, desmemoria, desfigura, desobra. Mas não como quem "desvenda" – é bom advertir.

Mãos à obra, então!

1 UM ÁLBUM IMPREMEDITADO E ANTI-ARQUITETURAL

No princípio Deus criou o céu e a terra. A terra, porém, estava informe e vazia, e as trevas cobriam o Abismo, mas o espírito de Deus pairava por sobre as águas. Disse Deus: 'Haja luz'. E houve luz[1].

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou[2].

Um olhar mais raso poderia, de chofre, opor as duas passagens que nos vêm como epígrafe: a primeira tendo cunho criacionista; a segunda primando pela abolição da ideia de começo absoluto dos seres e das coisas. Se, por um lado, a leitura mais ortodoxa das escrituras bíblicas sustenta que tudo o que hoje há teve uma origem primeva a partir da qual poderíamos sequenciar seu desdobramento retilíneo através dos tempos; por outro, nada na literatura do *Gênese* nos subtrai da possibilidade de entender o início primordial como a circunstância a partir da qual emergiram, ao sabor do acaso e sem a prepotência de uma destinação última, um sem-número de fatores fervilhantes e conflitantes entre si que configuraram o que, na perspectiva dos dias de hoje, podemos chamar de marco zero temporal da nossa história. Em outras palavras, o quadro que se mostra atualmente aos nossos olhos é o desdobramento de uma série de acontecimentos acidentais trilhados pela mão do acaso e devotados a um sentido esmo. Na esteira disso, não é sem tempo afirmarmos que o trabalho que aqui tem seu ponto de largada não foi concebido de fio a pavio, das primeiras páginas às últimas, sob a égide de uma necessidade essencial e uma finalidade derradeira que atravessassem seu processo de elaboração. Ao contrário disso,

[1] Trecho correspondente aos três primeiros versículos do livro bíblico do *Gênese* (BÍBLIA MENSAGEM DE DEUS, 1994, p. 21).
[2] Excerto do penúltimo livro de Clarice Lispector, *A hora da estrela*. (LISPECTOR, 1999, p. 11).

foi ao longo do mergulho na escritura – que teve seus primeiros rascunhos bem longe dessa introdução – que surgiram as condições suficientes, não para localizarmos no passado, mas para instituirmos arbitrariamente no momento presente um começo edênico para esse trabalho[3]. Como assegura Philippe Willemart, somos moldados pelo material linguageiro que acreditamos esculpir: "L'écriture de l'écrivain, au contraire, utiliserait l'écrivain; le mot associe un autre mot, un phonème, un son et force l'écrivain à consulter le dictionnaire; et, ainsi, poussé de mot en mot, l'écrivain termine sa phrase, son paragraphe ou son chapitre." (WILLEMART, 2008, p. 27). Desta feita, cumpre abandonarmos desde já a ilusão onipotente de sermos "pais" de nossas "criaturas" da escrita. É, pelo avesso disso, aquilo que escrevemos que nos dá corpo; é a imponderabilidade das situações enunciativas envolvidas no processo escriturístico que determina – "après-coup" – sua eclosão e seu instante conclusivo. "Toute oeuvre est oeuvre de circonstance." (BLANCHOT, 1981, p. 19). Ato contínuo, todo começo é um gesto afirmativo que é forçoso impor a nossa memória discursiva: um "sim" que uma variável acena a outra; um "Fiat lux!" que a maré do divino e inescapável acaso estabelece. Ou, como quer a "física mallarmaica" (BARTHES, 2005b, p. 118), o livro é um "Objeto puro" (BARTHES, 2005b, p. 118) que só adquire contornos espaço-temporais pela premência de ser publicado: "Um livro não começa nem acaba: no máximo, finge." (MALLARMÉ apud BARTHES, 2005b, p. 118).

O enfastiado leitor, nesse exato segundo, pode estar se perguntando: "mas para onde vamos com essas tergiversações sobre a gênese do mundo e da escritura?" Resposta: para um lugar bem preciso. Vamos justificar, com isso, o aspecto que essa dissertação

[3] "Lacan diz que não há oposição entre a frase de Goethe: 'No começo era a ação' e aquela da Bíblia: 'No começo era o Verbo, pois não pode haver começo sem ação e toda ação se apresenta, de início, com uma ponta significante. Essa ponta significante é o que caracteriza o ato e sua eficiência nada tem a ver com a eficácia de um fazer. Um ato é ligado à determinação de um começo. Todo ato é criador de um começo por ele forjado." (PRADO, 2005, p. 90).

tomará. Ora, ao que tudo indica, não poderíamos confeccionar esse trabalho com uma inicial maiúscula, ou seja, não podemos denominá-lo "Trabalho", "Dissertação" etc – tanto quanto não podemos nos fiar ao projeto do "Livro" de Stéphane Mallarmé. "O Livro é, em sua mais alta concepção (Dante, Mallarmé, Proust), uma representação do universo; o livro é homólogo ao mundo. Querer o Livro, "arquitetural e premeditado", é conceber e querer um universo Uno, estruturado, hierarquizado." (BARTHES, 2005b, p.130) Como podemos, nessas vias, arquiteturar[4] e premeditar, num capítulo introdutório, a forma do que se dará mais adiante, sendo que somos reféns da fantasia de escrita – que pormenorizaremos nas próximas páginas – que, a partir de agora, queremos empreender? "Proust fantasiou o Ensaio, o Romance (a isso voltaremos), mas escreveu uma Forma Terceira, e só pôde começar a escrever sua obra ao abandonar a rigidez da Fantasia." (BARTHES, 2005a, p.22).

O nosso tear, portanto, cerzirá uma outra forma que não o "Livro". O que faremos, com o fito de sermos coerentes com as concepções acima expostas, será um álbum: "recolha de circunstâncias" (BARTHES, 2005b, p. 123); "ausência de estrutura: conjunto factício de elementos cuja ordem, a presença ou a ausência são arbitrárias" (BARTHES, 2005b, p. 123). Como, por exemplo, o álbum *Divagations*, de Mallarmé: "Um livro como aqueles que não aprecio, esparsos e privados de arquitetura." (MALLARMÉ apud BARTHES, 2008b, p. 124). Aderir ao formato de um álbum, contrariamente ao do "Livro", representa nossa aposta em "um universo não-uno, não hierarquizado, disperso, puro tecido de contingências, sem transcendência." (BARTHES, 2005b, p. 130). Esperamos, nesse caminhar, recusar o "o mito do profundo oposto ao aparente –

[4] "Sonho o poema de arquitetura ideal/ cuja própria nata de cimento encaixe palavra por palavra/ Tornei-me perito em extrair faíscas das britas e leite das pedras/ Acordo/ E o poema todo se esfarrapa fiapo por fiapo (...)." "A fábrica do poema", canção de Waly Salomão e Adriana Calcanhotto. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=PLk-h41YY5M>. Acesso em: 29 de dezembro de 2013.

Nietzsche (evidentemente): 'É preciso esmigalhar o universo, perder o respeito pelo todo'." (BARTHES, 2005b, p. 131). Isso significa, com efeito, que recolheremos em cada seção desse trabalho "instantâneos" da nossa jornada de estudos, já que não somos animados por uma profundidade metafísica que nos guie por mares mais clássicos. Lançando mão do famoso bordão de Paul Valéry: "Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau[5]."

Seguindo, na orientação acima explicitada, a rota de estruturação de um álbum[6], vamos de encontro – vale a pena sublinhar – ao tom depreciativo que o próprio Mallarmé, num determinado momento de sua obra, conferia a esse gênero de escrita. Para dialogarmos com Zênia de Faria em *Mallarmé e o universo da leitura*:

> Na "Bibliografia" comentada que organizou para a edição de suas Poésies, é nesse mesmo tom depreciativo que se refere a seus textos já publicados: "ces poèmes ou études en vue de mieux, comme on essaie des becs de plume avant de se mettre à l'oeuvre" (p.77). Assim, ao lado de suas afirmações do que não é o Livre – isto é: "album", "stances", "sonnets", "cartes de visite", "essais de bec de plume", "ces riens" – Mallarmé se refere à sua obra futura usando as seguintes expressões: "un livre architectural et prémédité", "travailler avec le mystère en vue de plus tard ou jamais", "en vue de mieux (...) avant de se mettre à l'oeuvre", "l'explication orphique de la Terre". (FARIA, 1995, p. 160-161).

Sendo assim, a contragosto do poeta de *Um lance de dados*, como procederemos para construir as folhas de nosso álbum? Sem a intenção de, como esmiuçaremos mais adiante, fazer a exegese dos autores – Mallarmé e Lispector – a partir dos quais esse trabalho se fez existir, arrancaremos pedaços de alguns de seus escritos que nos capturaram durante nossa leitura e, a partir deles, trataremos de questões atinentes à nossa

---

[5] Valéry, Paul. L'Idée fixe. Oeuvres II, p. 215-216. Disponível em: <http://www.philolog.fr/ce-quil-y-a-de-plus-profond-en-lhomme-cest-la-peau-valery/>. Acesso em: 29 de dezembro de 2013.

[6] A passagem a seguir se refere às asseverações de Mallarmé numa carta, destinada ao poeta Paul Verlaine, intitulada 'Autobiographie': "E, como se sabe, ele considera "album" uma palavra 'condamnatoire'. E isso, certamente, porque o album não pressupõe a noção de continuidade, de escritos com uma ordem pré-estabelecida, com uma estrutura, com essa 'arquitetura' a que ele se refere na citação acima, enfim, com as marcas essenciais do verdadeiro livro." (FARIA, 1995, p. 160-161).

circunstância discursiva – estudantes do curso de mestrado da USP do ano de 2014[7]. Em suma: em vez de reconstruir a significação das obras em questão, rasgá-las-emos – "Uma certa pulsão nos leva a despedaçar o Livro, a fazer, dele, uma renda." (BARTHES, 2005b, p. 134). Com essa "renda", escreveremos o que nossas releituras nos renderam; via de mão dupla, esperamos que nossos leitores tenham também o ímpeto de despedaçar o calhamaço que aqui vai com o objetivo de figurar outros rendimentos, outras afetações, outros restos propulsores de escrita. Ora, o que restam, em nós, dos bons livros com que tivemos, ou seja, aqueles que nos movimentaram corporalmente em direção a outros? Um resto, um título, os dizeres da quarta capa, uma frase ou, às vezes, menos que isso. "O que resta do Livro é a citação (no sentido muito geral): o fragmento, o relevo que é transportado alhures. A Divina comédia é: "Vós que aqui entrais, deixai toda esperança" etc." (BARTHES, 2005b, p. 134). De um torvelinho de restos e ruínas de escritos alheios que tomaram nosso corpo, fazemos nosso desejo de escrita – uma escrita outra, uma escrita-murro; não uma escrita-reprise, uma escrita-masmorra, uma escrita escrava do trabalho envelhecedor de reapresentação do alheio. Convém, portanto, afirmarmos que é preciso ignorar a totalidade da obra para que ela faça germinar em nós o pulso vivificador de escrita – "sei que, para mim, há no Conde de Monte Cristo elementos patéticos que me permitiriam reconstruir a obra, não respeitar o Todo, abolir partes dessa obra, arruiná-la – para fazê-la viver." (BARTHES, 2005a, p. 223). Nosso trabalho persegue, a respeito disso, o itinerário da "crítica patética" aventada por Barthes: "uma crítica – que se ocuparia com ou partiria dos momentos da obra: momentos fortes, momentos de verdade ou, se não tivermos medo da palavra, momentos patéticos (conhecemos o vínculo com o Trágico) → Crítica patética: em vez de partir de unidades lógicas (análise estrutural), partiríamos de elementos afetivos." (BARTHES, 2005a, p. 223).

[7] No entanto, parafreaseando os ecos de Guimarães Rosa, o sertão é o mundo.

Ao fim e ao cabo, o que realmente importa é o que, do nosso contato com os livros, ficou deles; é nosso e de ninguém, pois. A questão, no nosso entendimento, que devemos nos colocar ao nos metermos a escrever o que quer que seja é o que fazer de nós, do ponto de vista crítico, com o que, do lido, ficou conosco; com o que agoniza em nós; com o que não somos mais?

1.1 Quando reler é desfazer

Demasiadas palavras, fraco impulso de vida[8]

Passagem da canção Eclipse Oculto, de Caetano Veloso, com a qual podemos nos indagar acerca da verdadeira força da matéria-prima desse trabalho: o dizer escrito sobre o que já está lido. Ou melhor: o redizer, já que os autores com que lidamos já foram largamente alvos de outras obras acadêmicas. Coloquemo-nos, pois, a respeito disso, algumas questões: qual é a verdadeira potência, na atual circunstância discursiva, do dito e do feito, isto é, das práticas de análise comentada em torno de Mallarmé e Clarice? Qual é o verdadeiro diâmetro de ação; o que podem as práxis do comentário reiterativo dos textos literários[9], isto é, as análises que tem a pretensão de rearticular, com termos de outro domínio do conhecimento, o que já está escrito na obra estudada? Em que medida tais interpretações, que falham ao esquecerem sua inelutável condição de leitura, castram o número de significações e de afetos que o contato com a escritura pode despertar ao encaminhá-las a um fim e a um valor

[8] "Eclipse oculto", canção de Caetano Veloso. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5kg439SIz98>. Acesso em 2 de janeiro de 2014.

[9] "O comentário limitava o acaso do discurso pelo jogo de uma identidade que teria a forma da repetição e do mesmo. O princípio do autor limita esse mesmo acaso pelo jogo de uma identidade que tem a forma da individualidade e do eu". (FOUCAULT, 1996, p. 29)

institucionais prévios? Como se resignar diante do recrudescimento dessas práticas, que adquiriram, com o repisar do tempo, foros de letra morta; alínea interpretativa a judicializar sobre os vitorianos modos pelos quais tais textos podem ser apropriados por seus leitores, ou seja, sua via crúcis hermenêutica? Na esteira disso, outra pergunta: em que medida a fortuna crítica dos autores da nossa dissertação deve ainda circular nas discussões – sejam elas oficiais ou botequinescas – que há sobre eles com a aura essencialista de um adjetivo, a saber: o mallarmaico e o clariceano? Enfim, como reabilitar o lastro performativo[10] da leitura dessas obras bem como das leituras sobre as leituras delas sem devotá-las, de antemão, a uma finalidade institucional consabida da história da crítica ou da história literária? Ou ainda: a uma importância científica que precede a imprevisibilidade e o acaso que o(s) devir(es)[11] da(s) leitura(s) oferece(m)? Numa martelada: se essas obras estão lidas e codificadas; se suas virtualidades estão esgotadas ou enjauladas naquilo que já é consensual sobre elas, de onde brotaria o desejo de relê-las, isto é, realocá-las em outros contextos de recepção criadora[12]?

Para esses questionamentos, as respostas vêm em cardume. Antes de mais nada, é preciso desfazer um possível equívoco: não temos a pretensão de nos privar das obras críticas dos autores supracitados. Pelo contrário: algumas delas fazem parte do nosso arsenal bibliográfico. Como um viajante que olhasse pelas paisagens que se alternam pela janela do vagão de seu trem, despimo-nos aqui de todo e qualquer sentimento de

---

[10] "Ce nom derive, bien sûr, du verbe perform, verbe qu'on emploie d'ordinaire avec le substantif 'action': il indique que produire l'énonciation est exécuter une action (on ne considère pas, habituellement, cette production-là comme ne faisant que dire quelque chose)." (AUSTIN, 1970, p. 41-42).

[11] "Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mímese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população." (DELEUZE, 1997, p.11).

[12] "Si le texte doit toujours s'offrir comme texte-à-lire, comme virtualité d'une lecture prochaine, il doit toujours réactualiser sa dynamique de virtualité c'est-à-dire se donner non seulement à lire mais à relire; c'est pourquoi le désir de lire ne saurait finir avec le texte lu, avec l'oeuvre close, achevée, finie, parcourue du début à la fin, - mais doit déboucher sur le désir de relire. Un livre qui dès sa première lecture donnerait satisfaction au désir de le lire perdrait tout intérêt après la lecture du dernier mot, ayant tué la dynamique du désir." (BENOIT, 1998, p. 90).

onipotência sobre o universo discursivo acerca do poeta francês e da escritora brasileira. Dialogaremos, nessas vias, com a biblioteca Mallarmé-Clarice, na medida em que ela puder integrar a artilharia com que queremos construir a força ilocucionária[13] de nosso trabalho, que nada mais é do que um ato afirmativo[14] de escrita, insuflado pelas releituras que aqui se interpõem, empreendido em muitas páginas. Ato este que implica seus redatores – uma vez que muitas vozes trilham esse caminho – em todas as esferas do dizer escriturístico: pessoal-afetivo e profissional-intelectual, se ainda for cabível tal oposição.

Da sola dos pés à coroa dos dentes, queremos, portanto, construir uma verdade[15] possível, aqui e agora, a partir de um emaranhado de leituras e escutas que constituíram nossa pulsão de escrita. Sem o desvelo de inventariar o(s) crivo(s) interpretativo(s) dos escritores-críticos que se lançaram à tarefa decifracionista dos dois autores-mote da nossa dissertação, intentamos refazer e transmitir o vigor que nos aproximou dos artistas em questão sem agir como se houvesse uma substância continente-conteudística do mallarmaico e do clariceano a ser conhecida para que possamos a eles aceder. Caldeirão macabro, o texto que aqui se firma fará reagir entre si várias substâncias de caráter explosivo: como um enunciado performativo cuja força perlocucionária[16] seja a de prolongar em quem o lê o desejo de escrita não-exegética. Fazer escrever; fazer doer: "a

---

[13] "Nous avons reconnu, en premier lieu, l'ensemble de ce que nous faisons en disant quelque chose, et nous l'avons nommé acte locutoire. Nous entendons par là, sommairement, la production d'une phrase dotée d'un sens et d'une référence, ces deux éléments constituant à peu près la signification – au sens traditionnel du terme. Nous avons avance, en second lieu, que nous produisons aussi des actes illocutoires: informer, commander, avertir, entreprendre etc., c'est-à-dire des énonciations ayant une valeur conventionnelle." (AUSTIN, 1970, p. 119)

[14] "Dès qu'on a saisi que l'objet à étudier, ce n'est pas la phrase mais la production d'une énonciation dans la situation de discours, on ne peut plus guère manquer de remarquer ceci: affirmer, c'est exécuter un acte." (AUSTIN, 1970, p. 143)

[15] "La vérité ou fausseté d'une affirmation ne dépend pas de la seule signification des mots, mais de l'acte précis et des circonstances précises dans lesquelles il est effectué." (AUSTIN, 1970, p.148)

[16] "Enfin, nous avons défini les actes perlocutoires – actes que nous provoquons ou accomplissons par le fait de dire une chose. Exemples: convaincre, persuader, empêcher, et même surprendre ou induire en erreur." (AUSTIN, 1970, p. 119)

dor define a nossa vida toda[17]". "Apprends à penser avec douleur" (BLANCHOT, 1980, p. 219). Não importa o quê; não importa onde. Escrever conosco, frisemos bem, e não a respeito de nós assim como, nesse trabalho, escrevemos com Mallarmé e com Clarice; nunca sobre o que neles está ocluso e pode ser descoberto[18]. Eis o que nossa palavra quer perfazer[19]; nosso impulso de vida: "Escreve-se sempre para dar a vida, para libertar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga." (DELEUZE, 2008, p.176).

1.2 Poética *top-less*

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio[20].

Com o start do poema de Ana Cristina César, exporemos o método de rabiscos, exclamações, suspiros e suores com que configuramos o esforço de escrita-releitura que aqui se erige. Ora, como não ler com os seios a descoberto? Como não levar em consideração os textos da nossa formação leiturística que integram o corpo com o qual

---

[17] "Os passistas", canção de Caetano Veloso. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7FQiOUN1qjo>. Acesso em 2 de janeiro de 2014.

[18] "C'est ce qu'a très clairement dit l'écrivain Roger Laporte : 'Une pure lecture qui n'appelle pas une autre écriture est pour moi quelque chose d'incompréhensible... La lecture de Proust, de Blanchot, de Kafka, d'Artaud ne m'a pas donné envie d'écrire sur ces auteurs (ni même, j'ajoute, *comme eux*), mais d'écrire.'" (BARTHES, 1984, p. 44-45)

[19] Ainda que não seja nosso propósito discutir a teoria austiniana, vale lembrar aqui que "o próprio Austin não ficou satisfeito com os desdobramentos de suas ideias (até mesmo com a tripartição locucionários, ilocucionários e perlocucionários) e afirmava expressamente que elas não se aplicavam ao campo das artes (sic). Diante dessas indefinições e dado o interesse da proposta austiniana, surgiam inúmeros debates entre pesquisadores como Benveniste, Searle, Derrida, Foucault, Culler, Buttler (...)" (PINO; ZULAR, 2007, p. 74).

[20] Poema de Ana Cristina César presente na antologia *Inéditos e dispersos*. (CESAR, 1998, p. 95)

devassamos a obra a ser lida? Como não ler com o corpo? Ler é deflorar? Ou somos simplesmente penetrados pela torrente de caracteres na página impressa e/ou da tela de cristal líquido dos nossos tablets? Como e por que esconder nossa fragilidade fisiológica, o quantum de irracionalidade, de afetos do tato e do olfato, de líquidos corporais que entram na composição de um texto crítico que, a despeito de todos esses fatores, parece, na maioria das vezes, exigir de nós uma postura forense e imparcial de investigação objetiva? Diante dessas indagações, a definição de leitura que ora esboçamos é biológica. Sim, ler é, certamente, acima de tudo, um fluxo: "afluxo de um líquido determinado por uma causa excitante" (MICHAELIS, 1998, p. 972). A atividade de leitura e de escrita – faces da mesma moeda – é um movimento como outro qualquer do corpo: "lire, c'est faire travailler notre corps" (BARTHES, 1984, p. 35). Como afirma o filósofo Gilles Deleuze, em seu texto *Carta a um crítico severo*, ler, reler, escrever a leitura e a deriva da leitura, nada mais é senão um fluxo:

> Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relações de corrente, contra-corrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política etc. Como Bloom, escrever na areia com uma mão, masturbando-se com a outra – dois fluxos, em que relação? (DELEUZE, 2008, p. 16)

Sendo assim, mais uma vez, cumpre repetirmos: não é mais possível nos impormos aqui a tarefa detetivesca de encontrar um elemento faltante que esclareça as causas e os culpados da "cena do crime textual" – "o que significa? o que fazia quem escreveu? com quais passagens provar que sua alegação é verdadeira?" Não procederemos, a esse respeito, pelos métodos rotineiros do inquérito[21] policial: não

[21] "Eis aí a visão geral do tema que pretendo desenvolver: as formas jurídicas e, por conseguinte, sua evolução no campo do direito penal como lugar de origem de um determinado número de formas de verdade. Tentarei mostrar-lhes como certas formas de verdade podem ser definidas a partir da prática penal. Pois o que chamamos de inquérito (enquête) – inquérito tal como é e como foi praticado pelos filósofos do

interrogaremos os textos aqui enfeixados a fim de que eles confessem seus pecados, seus segredos ocultos, como se a verdade deles estivesse fragmentada e coubesse a nós, no périplo interpretativo, reconfigurar seus cacos. Enfim, não somos clarificadores de enigmas, descobridores de raízes, justiceiros de incongruências. Brincaremos, pelo contrário, com a obscuridade, com as contradições e com a falta de simetria dos textos lidos, tendo em perspectiva aquilo que eles podem nos dar: imprevistos desdobramentos de escriturísticos. Escrita – é bom salientar – "em voz alta[22]": aquela que traz em seu bojo as granulações do corpo de quem a escreve, sua presença, seu suor, suas inflexões vocais, seus pasmos, suas paixões, enfim, o roçar de sua materialidade. Nada havendo aqui a desvendar, a única via a seguir é dar alento ao que os textos de que partimos nos dão sob a forma de outros textos, numa outra circunstância enunciativa que não a de sua origem. Como se se tratasse de estar eletrizado pelas leituras que nos conduzem ao desejo de escrita intransitiva[23]:

> É que há duas maneiras de ler um livro. Podemos considerá-lo como uma caixa que remete a um dentro, e então vamos buscar seu significado, e aí, se formos ainda mais perversos ou corrompidos, partimos em busca do significante. E trataremos o livro seguinte como uma caixa contida na precedente, ou contendo-a por sua vez. E comentaremos, interpretaremos, pediremos explicações, escreveremos o livro do livro, ao infinito. Ou a outra maneira: consideramos um livro como uma pequena máquina a-significante; o único problema é: isso funciona, e como é que funciona? Como isso funciona para você? Se não funciona, se nada se passa, pegue outro livro. Essa outra leitura é uma leitura em intensidade: algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar. É do tipo ligação elétrica. (DELEUZE, 2008, p. 16)

---

século XV ao século XVIII, e também por cientistas, fossem eles geógrafos, botânicos, zoólogos, economistas – é uma forma bem característica da verdade em nossas sociedades". (FOUCAULT, 2002, p. 12)

[22] "A escritura em voz alta não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a da clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem." (BARTHES, 1987, p. 35).

[23] "Um indício possível desse surgimento (dessa pequena revolução na intencionalidade do verbo), indício gramatical: passagem de escrever + complemento de objeto → sem complemento de objeto, como se diz 'no sentido absoluto' → 'E o que o senhor está escrevendo para nós? – Escrevo etc." (BARTHES, 2005, p. 40)

Por essas razões, é preciso assumir desde já nossa metodologia teórica: lemos a nu e escrevemos ao léu. Com os bicos dos seios à mostra e chupando as tetas dos referencias – literários ou não – que conformam nossas afecções de leitura: sem o pudor de maquiar os aspectos subjetivos[24] aqui conjugados com os requintados artifícios retóricos da argumentação jurídica. Aqui jazem fluxos de dor e êxtase. Em estilo *top-less*, advertimos, com isso, aqueles que possam cobrar desse trabalho uma gravidade teórica sisuda que, em razão das próprias teorias que ele endossa, não é mais possível nem coerente sustentar. Signatários da ideia de que a produção de conhecimento é o resultado de um jogo instintual – risos e raciocínios – que, no nosso caso, se arvora em um compromisso acadêmico, transpomos a passagem a seguir, presente no ciclo de conferências *A verdade e as formas jurídicas*, de Michel Foucault:

> O conhecimento foi, portanto, inventado. Dizer que ele foi inventado é dizer que ele não tem origem. É dizer, de maneira precisa, por mais paradoxal que seja, que o conhecimento não está em absoluto inscrito na natureza humana. O conhecimento não constitui o mais antigo instinto do homem, ou, inversamente, não há no comportamento humano, no apetite humano, no instinto humano, algo como um germe do conhecimento. De fato, diz Nietzsche, o conhecimento tem relação com os instintos, mas não pode estar presente neles, nem mesmo por ser um instinto entre os outros; o conhecimento é simplesmente o resultado do jogo, do afrontamento, da junção, da luta e do compromisso entre os instintos. É porque os instintos se encontram, se batem e chegam, finalmente, ao término de suas batalhas, a um compromisso, que algo se produz. Este algo é o conhecimento. (FOUCAULT, 2002, p.16)

[24] "L'écriture n'est pas le fruit de la transmission d'une pensée utilisant le langage comme instrument. Au contraire, elle signifie l'engagement d'un sujet, corps et âme, corps et esprit, dira-t-on aujourd'hui, dans la langue. L'engagement suppose amour et haine, sensations et intelligence, manifestes dans le double mouvement qui fait avancer l'écriture, la soumission d'un côté et la domination de l'autre, l'obéissance aux tiers et à la tradition, d'une part, la revendication de l'originalité par la rature et l'ajout, d'autre part. Gide le soulignait déjà: 'Car en sortant de nous, le livre nous change, il modifie la marche de notre vie.'" (WILLEMART, 2008, p. 8)

1.3 Declaração de contribuinte

Brasil, de amor eterno seja símbolo
O lábaro que ostentas estrelado
E diga o verde-louro desta flâmula
- Paz no futuro e glória no passado

Mas, se ergues da justiça a clava forte
Verás que um filho teu não foge à luta
Nem teme, quem te adora, a própria morte[25]

Filhos da pátria amada em cuja verde flâmula estão inscritos os dizeres de "ordem e progresso", cantaremos agora o dever e a destinação cívicas do nosso trabalho. Estudantes da USP – infelizmente privilégio para poucos jovens brasileiros – , fomentados pelo dinheiro público da nossa nação, cumpre expormos aqui os frutos dessa pesquisa, sua contribuição humanitária, seu brado destemido em direção ao futuro... Futuro? Mas como poderíamos operar com essa ideia sendo que as linhas que aqui traçamos não foram predestinadas por quem as escreve[26]? Sim: a ilustração que aqui se concretiza é a resultante de uma vontade de escrita que se descobriu ao longo de seu próprio processo como plaquetas que se aglutinam pouco a pouco para dar forma à casca de um ferimento. Como ainda poderíamos ter o sentimento progressista de que podemos controlar e/ou vaticinar as implicações que esse trabalho terá em quem porventura o ler sendo que o acaso, como veremos mais adiante, é sua força motriz e seu fascínio? Qual é a verdadeira luta que não devemos desertar? – nós, que, no seio do nosso esforço argumentativo, não possuímos nenhuma pretensão salvacionista, neo-marxista e/ou messiânica. "Não altera em nada. Não altera em nada. Eu escrevo sem esperança que o que escrevo altere qualquer coisa. (...) Porque, no fundo, a gente não tá querendo alterar

[25] "Hino nacional brasileiro." Disponível em: <http://letras.mus.br/hinos-de-paises/46368/>. Acesso em: 29 de dezembro de 2013.
[26] "Só os deuses socorrem/ Com seu exemplo aqueles/ Que nada mais pretendem/ Que ir no rio das coisas." (PESSOA, 1997, p. 61)

as coisas, a gente tá querendo desabrochar de um modo ou de outro.[27]" Como poderíamos, enfim, aderir ao tom positivo-evolucionista do nosso belo hino sendo que não conhecemos de antemão o objeto de nossa procura e o que damos a conhecer a nossos interlocutores vindouros é sempre, no final das contas e a contrapelo das nossas expectativas, da ordem do que se dará: "canto e danço o que dará[28]". Navegadores à deriva, não podemos, por certo, entoar aqui o avante militaresco da heroica e romântica letra do hino nacional...

Isso posto, eis que, de súbito, os grandalhões – dos pujantes mallarmaicos aos elegantes clariceanos – , vexados com a má apreciação dos lemas varonis da nossa missão acadêmica, esbravejam aos berros: "Ora, ora. Mas onde estão o brio e o recato morais desses rapazotes? Por acaso, presumem eles que poder sonegar o quinhão que lhe cabe como contribuinte do estado que lhes custeiam as ceroulas debaixo de nossos narizes? Que egotismo! Que vergonha para os aurores intelectuais da mais altaneira universidade do país!" Intimidadas, desmoralizadas, castradas, as vozes que constituem esse trabalho, ao ouvirem isso, protestam: alto lá! Explicamo-nos! Nada faremos aqui senão contribuir[29]! Senão dar! "Eu vou te dar, eu vou te dar, eu vou te dar.[30]" É mister, perante tais acusações, esclarecermos agora nossas razões bem como o norte ético que guia nossos quereres, que não têm o teor terra-a-terra da empreitada positivo-evolucionista ainda em voga em alguns recantos das ciências humanas. O ribombar de outro hino se faz, então, ouvir... Caro leitor, para compreender a que viemos e para onde vamos, abandone

---

[27] "Entrevista da escritora Clarice Lispector a Júlio Lerner." Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>. Acesso em 2 de janeiro de 2014.

[28] "Odara", canção de Caetano Veloso. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KKFES882IQQ>. Acesso em 2 de janeiro de 2014.

[29] "A contribuição da desconstrução para a teoria da literatura ainda não foi suficientemente pensada, embora seja preciso lembrar desde o início que a própria ideia de 'contribuição' tem um preço a pagar a uma concepção acumulativa e teleológica de teoria." (SISCAR, 2005, p.177)

[30] "Alegria", canção de Arnaldo Antunes. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=q9hz0uq-2Pg>. Acesso em: 2 de janeiro de 2014.

imediatamente essa leitura para escutar no site do You Tube a canção *Livros*[31] de Caetano Veloso: pegue um cigarro ou um bom vinho para acompanhá-la. Agora.

(Pausa de mil compassos para a escuta)

É, pois, essa bela música que nos dá o lastro ético da nossa atividade de escrita: sua contribuição. Sem a pretensão de analisá-la exaustivamente verso a verso ou de interpretar – por confessa incapacidade nossa – seus aspectos melódicos à moda de um Tatit, discorreremos sobre o *setting* do nosso processo escriturístico – como ler as páginas que aqui vão e o que esperar delas – a partir de alguns afetos de escuta associados a passagens específicas de *Livros*. A bem dizer, afetos que nos tocaram como golpes de luta. Vamos a eles.

Primeira pancada: "Porque a frase, o conceito, o enredo e o verso/ (E, sem dúvida, sobretudo o verso)/ É o que pode lançar mundos no mundo". Em ritmo de maracatu e ao som de batuques de guerra similares a explosões de granadas, a canção de Caetano nos convida, se me permitem o neologismo, a "outrarmo-nos[32]": ora, o que podem os livros senão isso? Novamente em uníssono com Willemart: "le sujet n'est pas séparable, déterminable, en dehors de son rapport à l'Autre (A). Chacun recherche l'Autre." (WILLEMART, 2008, p. 85) Estamos, então, novamente às voltas com a visão performativa, exposta anteriormente, que o nosso texto quer se imputar: perturbar a vida como fato consumado, ou seja, as leituras que instrumentalizam o enfrentamento que

[31] "Livros", canção de Caetano Veloso. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=AkPozzLSrsM>. Acesso em 2 de janeiro de 2014.

[32] "Passar do ler amoroso ao Escrever é fazer surgir, descolar da Identificação imaginária do texto, do autor amado (que seduziu), não o que é diferente dele (= impasse do esforço de originalidade), mas aquilo que, em mim, é diferente de mim: o estrangeiro adorado me leva, me conduz a afirmar ativamente o estrangeiro em mim, o estrangeiro que sou para mim mesmo." (BARTHES, 2005b, p. 24)

damos a ela. O que não é pouco. Segundo Claudia Amigo Pino e Roberto Zular em *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*:

> O caráter performativo da literatura liga-se à própria constituição da ficcionalidade, isto é, à construção de universos imaginários que os textos literários colocam em movimento. Claro que isso depende de alguma constatividade e do contexto de produção e de leitura, o que leva alguns a caracterizar a literatura como uma hesitação não resolvida entre o constatativo e o performativo. (PINO; ZULAR, 2007, p. 75)

Não somente a literatura, diríamos. Qualquer obra de escrita que não queira repetir e judicializar o sentido de outras obras coloca em marcha um reino por vir, uma possibilidade de reapropriação inventivo-intelectiva de si mesmo e dos outros. Só a produção escrita, nesse quadrante, nos propicia esse intervalo ético – movimento de distanciamento de si a si mesmo – tão rarefeito em nossos dias: somos menos instados a criar do que a consumir[33]. Consumimos ao reproduzir passivamente, ao glosar exegeticamente os autores que amamos, os filmes a que assistimos, as peças teatrais de que somos expectadores. Consumimos ainda ao suscitar em outros indivíduos – sem ganhar comissão de marketing por isso – o desejo de conhecer as modas da cultura – erudita ou não – de estar "por dentro" delas, de poder ostentar esse, digamos, capital simbólico sem que isso nos conduza necessariamente ao desejo de criação – criação no barro; nas folhas de um caderno velho no quintal de casa; nos guardanapos de uma infame *maison de passe* com os amigos. "Você ainda não foi ver a última exposição sobre Godard? Querida, você precisa ir: é imperdível[34]!" Convidando Roland Barthes mais uma vez à nossa dança, convém rememorarmos aqui suas reflexões sobre o haicai japonês, "forma exemplar da Anotação do Presente = ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve,

[33] "Tout, dans notre société, société de consommation, et non de production, société du lire, du voir et de l'entendre, et non société de l'écrire, du regarder et de l'écouter, tout est fait pour bloquer la réponse : les amateurs d'écriture sont dispersés, clandestins, écrasés par mille contraintes, intérieures, même." (BARTHES, 1984, p. 44-45)

[34] Réplica anônima da vida cotidiana a ser lida em tom *cocotte*.

átomo de frase que anota (marca, cinge, glorifica, dota de uma fama) um elemento tênue da vida real (...)" (BARTHES, 2005a, p. 48). Ainda com Barthes, o haicai não tem autor; ele se limita a descrever em dois ou três versos uma cena efêmera do instante que passa. Sem a menor ambição de nos sentenciar com uma "moral" para seus flashs, o sentimento fotográfico que temos diante do haicai é o de "Isso foi" (BARTHES, 2005a, p. 148). É tudo e apenas isso. "Um bom haicai faz tilt" (BARTHES, 2005a, p. 161): retomando o vocabulário técnico da informática, o haicai, se funcionar, causa uma pane sistemática em quem o lê; pane esta produtora de escrita. "O tilt é anti-interpretativo" (BARTHES, 2005a, p. 162): a escrita que se dá após a leitura do haicai não se pauta na reevocação analítico-interpretativa do que foi lido. É, ao contrário, uma escrita que se desencasula do ato de leitura – voando em outras direções. Espada de dois gumes, o desejo de consumir um haicai não se compara ao desejo de veneração gratuita ou desvendamento do "gênio" que o compôs, já que implica também o desejo da possibilidade de escrever um.

> O desejo de Haicai. O haicai é desejado, isso significa que desejamos fazer um nós mesmos = prova decisiva (de amor): quando a gente mesmo quer fazer; do prazer do produto, infere-se um desejo de produção. – Esse poderia ser um critério de Tipologia dos produtos culturais: principalmente desde que há, historicamente, uma cultura dita de massa: cultura de puros "produtos", em que o desejo de produção está extinto, excluído (deixado a cargo de puros profissionais); pequeno drama ideológico (assim como, em certo sentido, ecológico) da França atual: parece que o desejo de produção é completamente marginal (amadores: canções, poesias); quero dizer (porque não é uma questão de boa vontade individual): não há, na França, formas poéticas suficientemente populares para acolher o desejo de produção) ≠ Japoneses, mais felizes do que nós (...) (BARTHES, 2005a, p.64)

Segundo ataque: "Ou – o que é muito pior – por odiarmo-los/ Podemos simplesmente escrever um."

Terceira investida: "Sem saber que a ventura e a desventura/ Dessa estrada que vai do nada ao nada/ São livros e o luar contra a cultura". Contra a cultura consumista,

acrescentamos, de produção e reprodução indiferenciada do mesmo, o único valor que concebemos que uma obra de escrita pode ter é a de um "objeto ético" (BARTHES, 2005b, p. 252); é a única via de que dispomos para termos uma "Vida Nobre" (BARTHES, 2005b, p. 252). Ora, não escrevemos o presente trabalho para sermos citados como descobridores de relações entre fontes teóricas – Mallarmé, Clarice e cia ltda – que nunca estiveram ocultas. Ao contrário disso: diante das tendências da bolsa de valores dos estudos literários, o labor que aqui se escreve estará provavelmente, em pouco tempo, deflacionado. Quem não encontra curas ou conscientiza males não entra para os anais da história[35]. O saber que aqui se inventa, na contracorrente das questões mais candentes dos debates da pós-graduação em Letras, "define-se por suas combinações do visível e do enunciável próprias para cada formação histórica" (DELEUZE, 2006, p. 60) - aqui fazemos ver e enunciar intersecções que o acaso dos atores de nossa conjuntura histórica permitiu. "Do nada ao nada", como sugere o movimento de expansão do cosmos ou como diria a música de fundo desse capítulo. A pertinência específica, não obstante, que reivindicamos a essa encadernação que se chama mestrado é a de alentar o cio escriturístico naqueles que com ela flertarem – gostando dela ou decidindo atirá-la numa fogueira, numa lixeira. "Mallarmé (ainda ele) dizia que o mundo foi feito para resultar num livro → Mas por que o livro? – Em si, no interior dele mesmo, num livro desejável: dar a desejar." (BARTHES, 2005b, p. 357)

Nocaute: "Tropeçavas nos astros desastrada/ Mas pra mim foste a estrela entre as estrelas". Na constelação de discursos por que caminhamos, a trajetória que nosso trabalho descreve é, sem dúvida, a do tropeço e a do desastre, uma vez que não orbitamos

[35] "Isto foi dito de modo impressionante por Proust, que previne contra a imagem da Troca: 'Um escritor que fosse, por momentos, genial <acrescento: que praticasse a ascese do Trabalho>, para poder levar, no resto do tempo, uma vida agradável de diletantismo mundano e letrado, esta é uma concepção tão falsa e ingênua quanto à dum Santo que levasse a mais elevada vida moral, para poder levar, no paraíso, uma vida de prazeres vulgares. '" (BARTHES, 2005b, p. 252-253).

em torno dos sois que iluminam os estudos analítico-interpretativos dos autores aqui congeminados – nem mallarmaicos, nem clariceanos. Asteroide errante, o valor de nossas palavras se dá pelo impacto que a releitura das fontes aqui convocadas pode efetuar nos sistemas de reconhecimento laudatório dos textos que catapultaram nossa "alegria produtora de escrita" (BARTHES, 2005, p. 12). Nem Mallarmé, nem Clarice: mallarmice[36] - palavra-valise com que preservamos a patacoada que nossa proposta encena aos olhos de quem quer brilhar nos telescópios do meio letrado e nele fazer fortuna[37]. Em outros termos, não sondamos nossas referências bibliográficas como se nelas houvesse acepções à espera de um possível mapeamento; o que se faz aqui não é o resultado de uma revelação astrológica; é antes uma violência[38] afirmativa contra as coisas; uma explosão nuclear na capital dos discursos mesmificantes sobre as coisas. "Il n'est d'explosion qu'un livre. (Mallarmé)" (BLANCHOT, 1980, p. 16). Voltando ao "desastre" referido na canção de Caetano: tropeçar nos astros: "des-astrar[39]" e "ser a estrela entre as estrelas" para um observador incógnito no espaço-tempo. Nesse proceder, para desencastelar a potência do que pode ser dito e escrito, não a respeito, mas na companhia dos autores que nos inquietam, é preciso colocar em revulsão a forma-conteúdo – tendo em mente que dizer de outro modo é dizer coisa outra – como isso será

[36] "Suf (*lati itia ou –itia*) forma substantivos abstratos que indicam ação, estado, qualidade, frequentemente com sentido pejorativo: burrice, meiguice, tolice." (MICHAELIS, 1998, p.1120).

[37] "Sim, sei bem/ Que nunca serei alguém./ Sei de sobra/ Que nunca terei uma obra./ Sei, enfim,/ Que nunca saberei de mim./ Sim, mas agora,/ Enquanto dura esta hora,/ Este luar, estes ramos,/ Esta paz em que estamos,/ Deixem-me crer/ O que nunca poderei ser." (PESSOA, 1997, p. 69-70)

[38] "Um princípio de especificidade: não transformar o discurso num jogo de significações prévias; não imaginar que o mundo nos apresenta uma face legível que teríamos de decifrar apenas; ele não é cúmplice de nosso conhecimento; não há providência pré-discursiva que o disponha a nosso favor. Deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo caso; e é nessa prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio de sua regularidade." (FOUCAULT, 1996, p. 53).

[39] "A *Escritura do Desastre*, reza o título de um dos últimos livros de Blanchot, um dos mais fragmentários e sibilinos. Pois o desastre, literalmente, privação do astro, separação da estrela, perda da fonte de luz, distanciamento de qualquer centro de gravidade. O desastre é que já não se gravita em torno de um centro, ou de uma noção central, seja ela ontológica ou teológica, ética ou metafísica, 'ser ou ente, Deus ou sujeito', comenta Bident. É o reino da pura queda, da exterioridade sem centro, do extravio." (PELBART, 2009, p.216).

feito – colocando-se a risco, ao ringue; sem fantasiar vitórias e Vitórias de Samotrácia[40]. Assim assinalamos, desastrados, nossa preferência pela performatividade a uma suposta qualidade do discurso crítico – é menos importante, no nosso entender, a adequação às prerrogativas tradicionais do gênero crítico do que a possibilidade de endereçar movimentos diferenciadores – tombos, chaves-de-braço e pontapés – a essa comunidade de críticos. Aqui brindamos, pois, a beleza trágica e arteira do desastre e rechaçamos a calmaria encantadora e mortificante da arte do estrelato. "Si le désastre signifie être séparé de l'étoile (le déclin qui marque l'égarement lorsque s'est interrompu le rapport avec le hasard d'en haut), il indique la chute sous la nécessité désastreuse" (BLANCHOT, 1980, p. 9).

Finalmente, podemos declarar que o maior tributo que esse trabalho paga ao meio onde circulará é o de implodir os discursos que negariam seu teor acadêmico – construindo, por consequência, um espaço para colocarmos em xeque os limites e as limitações desse gênero. Evidentemente, a relevância de tal empreitada não se restringe à academia, uma vez que os trabalhos realizados na universidade têm o papel social de fundar discursividades[41] que conformarão os modos de pensar, agir e sentir de seu alunado – professores, em sua maioria, de língua e literatura em diversificados contextos institucionais do nosso país. No limite, poderíamos dizer que estamos lutando contra os obstáculos escolares que nos distanciam desde pequenos do exercício da escritura, a

[40] "A fantasia lança a obra, mas também a bloqueia: porque ela repete incansavelmente um prazer futuro, sem conseguir programar realmente a realização; ela enfrenta, sem êxito, o Real da efetuação sob sua forma essencial, a obrigação de escolher, de usar uma liberdade." (BARTHES, 2005, p. 149).

[41] "É um fenômeno constante – certamente tão antigo quanto nossa civilização. Homero e Aristóteles, os Pais da Igreja, desempenharam esse papel; mas também os primeiros matemáticos e aqueles que estiveram na origem da tradição hipocrática. Mas parece-me que se viu aparecer, durante o século XIX, na Europa, tipos de autores bastante singulares e que não poderiam ser confundidos nem com os 'grandes' autores literários, nem com os autores de textos religiosos canônicos, nem com os fundadores das ciências. Vamos chamá-los, de uma maneira um pouco arbitrária, 'fundadores de discursividade'. Esses autores têm de particular o fato de que eles não são somente os autores de suas obras, de seus livros. Eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos." (FOUCAULT, 2009, p. 280).

saber: i. o resumo, o *compte-rendu*, o controle de leitura, enfim, a transliteração impassível do alheio com objetivos verificatórios; a "escrevência[42]"; ii. a sobreposição da leitura à escrita; a ideia de que somos incitados menos a produzir do que a consumir obras de escrita; iii. a omissão corporal daquele que escreve, o mascaramento da "travessia da escritura pelas pulsões inconscientes, a inscrição, no texto, do próprio corpo do escritor" (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 38); iv. a sacralização do texto literário e a circunstancialização de sua importância restrita à época de sua publicação. Tais posturas, cumpre alertarmos o leitor, diante do papel em branco – banidas da práxis escritural corrente – são comumente segregadas àqueles que querem se tornar poetas, literatos, isto é, são tidas como "literárias"; toleradas quando confinadas no domínio do que é valorizado como "literário". Contudo, não se enganem: nosso trabalho, como propõe a crítica-escritura[43] postulada por Leyla Perrone-Moisés em *Texto, crítica, escritura*, não se quer minimamente artístico. Arteiro, quiçá. Como uma criança-problema que, em vez de treinar sua caligrafia no caderno de pauta, rabisca garatujas coloridas nas paredes, pinta o rosto e as unhas com a tinta das canetas e atira pedacinhos de borracha nos colegas e, diante do olhar de reprovação dos grandes, sorri largo sem nenhuma culpa, ficam aqui nossos mais sinceros votos de que esse trabalho possa contrafazer a careta moralizante do suposto gênero de escrita acadêmica que o constrange – "a escritura é, pois, essencialmente a moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide

[42] "Em plena fase estruturalista, Barthes retoma a definição de escritura, num texto fundamental dos Essais critiques: 'Ecrivains et écrivants.' O que aí se coloca é a distinção entre escritores que escrevem algo (écrivants) e escritores que escrevem, ponto final (écrivains); entre uma escritura transitiva, portadora de mensagem (écrivance), e uma escritura intransitiva, produtora de sentidos (écriture). Traduziremos esses termos (pela ordem) da seguinte forma: escreventes, escritores, escrevência, escritura." (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 32).

[43] "O outro caminho é o da escritura, que privilegiará a produção de novos sentidos sobre a reprodução de sentidos prévios, que, em vez de apenas ajudar a ler (a decifrar), dar-se-á à leitura como um novo ciframento. Esse discurso, constituído não como uma utilização instrumental da linguagem verbal mas como uma aventura no verbo, não será uma metalinguagem mas entrará, em pé de igualdade com o discurso poético, na 'circularidade infinita da linguagem' (Barthes)." (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 20)

situar a Natureza da sua linguagem." (BARTHES apud PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 30).

1.4 Desastres da pedagogia literária

Sim, me leva pra sempre, Beatriz
Me ensina a não andar com os pés no chão
Para sempre é sempre por um triz
Ai, diz quantos desastres tem na minha mão[44]

Ora, como não trazer à baila o conto *Os desastres de Sofia*, de Clarice Lispector, presente na coletânea *Felicidade clandestina*? Ou melhor, fazendo jus à "crítica patética" que nos estribilha, como não fazer espocar os fragmentos desse conto que nos remetem ao "desastre" que por ora desencadeamos? "Naquele tempo eu pensava que tudo o que se inventa é mentira, e somente a consciência atormentada do pecado me redimia do vício." (LISPECTOR, 1998d, p. 112) Desastres da sabedoria – poderíamos, pois, afirmar. A narradora-personagem, doce e diabólica menina que tenta provocar a flagrante fragilidade de seu professor "de ombros contraídos" (LISPECTOR, 1998d, p. 98), acaba por alinhavar sua própria queda: a revelação de que o saber do mestre é da ordem da forja tanto quanto as ficções que ela cria em sua redação sobre um "tesouro que se disfarça" (LISPECTOR, 1998d, p. 105). Desastre do conhecimento esclarecedor: Sofia fabricou uma mentira que lhe saiu pela culatra ao ter sido bonificada pelo professor; uma mentira que queria ser punida como tal e que teve seu revés performativo ao ter rendido uma leitura prazerosa ao interlocutor que ela intentava abalar. "Ele matava em mim pela primeira vez a minha fé nos adultos: também ele, um homem, acredita como eu nas

[44] "Beatriz", composição de Edu Lobo e Chico Buarque cantada por Milton Nascimento. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Xtdm2kMV-a0>. Acesso em 2 de janeiro de 2014.

grandes mentiras...” (LISPECTOR, 1998d, p. 113) Desastre da pedagogia paulofreiriana que a redimiria futuramente da sua infância irresponsável; que a civilizaria para os mistérios da vida adulta; que a imunizaria contra sua solidão imoral e ignorante de criança. Desastre da pedagogia, da distância etária, da autonomia soberana da idade madura, da emancipação moral da alma, pois.

> A necessidade de acreditar na minha bondade futura fazia com que eu venerasse os grandes, que eu fizera à minha imagem, mas a uma imagem de mim enfim purificada pela penitência do crescimento, enfim liberta da alma suja de menina. E tudo isso o professor agora destruía, e destruía meu amor por ele e por mim. Minha salvação seria impossível: aquele homem também era eu. (LISPECTOR, 1998c, p. 113)

E, não menos importante, desastre protagonizado pela escrita. A relação professor-aluno se inverte: a fé que ele tem na autoria dela é o que mina sua confiança nele, pois tinha sido ela, na sua sufocante meninice, que o siderara com sua composição. O professor, cujo papel é ensinar, se torna seu leitor; ela, então, se dá conta de que aquele homem também é ela: “‘tolo!’, pudesse eu lhe gritar, ‘essa história de tesouro disfarçado foi inventada, é coisa só para menina!’” (LISPECTOR, 1998d, p. 113). Outro desastre: o do projeto iluminista da educação. Cai por terra a expertise pedagógica do professor, sua eficácia em administrar a infância, já que ele é fisgado pelo engodo que Sofia lhe preparara. Infância? Mas o que é “a infância” e o que é “a criança” senão objetificações em torno das quais se criou um saber técnico-científico, especializado[45], dito pedagógico[46]? E o que é a mestria do especialista psicopedagógico senão uma estratégia

[45] “Nem a Psicanálise é a especialidade do inconsciente nem se constitui num campo geral, como a Medicina, que se dividiria em especialidades. Não existe uma Psicanálise da criança, do casal, da instituição etc. A Psicanálise é sempre do sujeito.” (VOLTOLINI, 2007, p. 201).

[46] “É nesse paradigma da Técnica, pelo que há nele de *empuxo à generalização*, apagando idiossincrasias e especificidades, que a Pedagogia passa a ser o *pedagógico*, entendido como atributo geral do trabalho educativo. Em vez de pensar que cada disciplina poderia estabelecer seus métodos a partir da natureza de seu conhecimento e investigação, optava-se, com a assunção do termo *pedagógico*, por uma discussão sobre o método que se fundasse mais sobre as características d‘O’ Aluno, figura que permanece ainda problemática dada a natureza forçosamente abstrata dessa concepção.” (VOLTOLINI, 2007, p. 207)

de mercado através da qual ele pode configurar um objeto em cujo trato ele pode demonstrar sua eficácia terapêutica, propalada pelo discurso médico[47]? – como quer Rinaldo Voltolini em *O discurso do capitalista, a psicanálise e a educação*:

> A segunda lição pode ser encontrada no termo especialidade, impróprio à Psicanálise, uma vez que ela não se constitui ao modo das especialidades, ou seja, em torno de um objeto específico como o sistema gastroinstestinal, ou cardiovascular, por exemplo. De maneira alguma poderíamos tratar o Psicanalista como um especialista do inconsciente, que é o mesmo que tomar o inconsciente como um objeto positivável sobre o qual se poderia incidir de maneira objetiva. (VOLTOLINI, 2007, p. 200)

O bocejante leitor, mais uma vez, se pergunta: mas o que tem a ver a questão educativa com esse trabalho? Tudo. A crítica literária também educa: trata-se de um lugar enunciativo de onde emana certa "vontade de verdade[48]" através da qual queremos coagir nosso entorno discursivo. Há que se especificar, no entanto, a quem nos endereçamos e por que meios enfrentamos os textos literários; o que fazemos deles e de nós. Por que citamos o exemplo do caso da superespecialização pedagógica no parágrafo anterior? Porque nos opomos abertamente ao mito de que possa haver especialistas sobre os autores que nos impulsionam a escrever, dado que todo nosso esforço até então se traduz em contrariar a existência de uma substância do mallarmaico e/ou do clariceano passível de

---

[47] "De fato, uma especialização, emblemática na Medicina (a ocidental, pelo menos) desde seu início, e que indicava uma necessidade de repartir 'para melhor compreender', caminha, nos dias de um Capitalismo reinante, para uma superespecialização, da qual todos nós já fizemos mais ou menos a experiência. Afinal, quem pode escapar do poder totalitário do discurso médico?" (VOLTOLINI, 2007, p. 201).

[48] "Creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos – estou sempre falando de nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro. Penso, igualmente, na maneira como as práticas econômicas, codificadas como preceitos ou receitas, eventualmente como moral, procuraram, desde o século XVI, fundamentar-se, racionalizar-se e justificar-se a partir de uma teoria das riquezas e da produção; penso ainda na maneira como um conjunto tão prescritivo quanto o sistema penal procurou seus suportes ou sua justificação, primeiro, é certo, em uma teoria do direito, depois, a partir do século XIX, em um saber sociológico, psicológico, médico, psiquiátrico: como se a própria palavra da lei não pudesse mais ser autorizada, em nossa sociedade, senão por um discurso de verdade." (FOUCAULT, 1996, p. 18-19)

ser iluminada e apropriada – o trocadilho "mallarmice" exposto nas páginas anteriores não nos chega, por conta disso, inocentemente. Quais são os métodos de ensino de literatura, que procuraremos rechaçar, ainda em voga nas escolas? Aqueles que têm relações com certa religiosidade[49]: "A pedagogia literária visa a conduzir os alunos (neófitos) aos mistérios da criação literária (dogmas), através da explicação de textos (hermenêutica); esses textos são as obras-primas (livros sagrados) transcritas, sob o ditado da inspiração (divina), pelos gênios da literatura (profetas)." (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.14). Qual é a conduta crítica ainda praticada na universidade de que nos distanciaremos? A "crítica glosa, a crítica paráfrase, a crítica descritiva" (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 9) – aquela que se escora, com fins elucidativos, nas obras literárias, assumindo, em reverência a estas, sua inferioridade. Como condensar em uma fórmula curta nossa "diretriz" de ensino? Com uma sentença do mesmo conto que vimos tratando: "a prece mais profunda não é aquela que pede, a prece mais profunda é aquela que não pede mais." (LISPECTOR, 1998d, p. 113). O desastre de Sofia é a descoberta de que o crescimento não a redimirá da solidão e da ignorância de que todos – os que ensinam e os que aprendem – somos feitos. Não há criança; não há adulto: não há conteúdos esótericos[50] - à revelia do sujeito que os enuncia – a desvelar no quadro negro da sala de aula. O que temos a fazer, diante dessa constatação, é orar pela resignação diante da nossa própria obscuridade; da nossa própria indestreza em existir – desastre da lógica cognitivo-desenvolvimentista da educação seriada; desastre da docência civilizatória. Não nos propomos, nesse especial, catequizar nossos leitores, que não são leigos nem gentios –

[49] "Tendo substituído a Igreja como sede de difusão ideológica, a escola leiga mantém, em todos os graus, uma certa religiosidade destinada a assegurar a manutenção de certa economia." (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.13-14)

[50] "Numa lógica na qual o objeto domina o sujeito, as pessoas são levadas a aprender aquilo que desse objeto já foi enunciado, como se o conhecimento fosse *informação*, e ficam despreparadas para discutir essa informação, como se ela fosse o duplo real do objeto e não apenas uma versão que o contorna." (VOLTOLINI, 2007, p. 211)

não há razão para fazermos as vezes de explicadores[51] das obras de Mallarmé e Clarice, visto que elas podem ser lidas por si só. Convidamos quem nos lê, em vez disso, a se colocar à escuta da experiência crítica que aqui se desenrola – o único papel docente que nos atribuímos nesse espaço é o de narradores; contar uma estória que se fez entre textos. "Nenhum trabalho crítico pode escapar à condição de ficção sob a ficção estudada." (PRADO, 2005, p. 113). É com esse aguilhão, pois, que pretendemos caminhar com os autores que nos desassossegam: nada pedir a eles; seguir adiante com o pouco que eles nos dão. Ou melhor: operar o milagre evangélico da multiplicação dos pães com esse pouco que nos é dado. O milagre crítico, que aqui só fazemos endossar, do simulacro:

> A deposição do platonismo na modernidade consiste em legitimar o simulacro, não como aparência igualmente legítima de essência, mas justamente como elemento perturbador da distinção essência-aparência, característica do mundo da representação. O simulacro nega o original e a cópia, o modelo prévio e sua reprodução, subvertendo todas as hierarquias e inaugurando a vertigem do descentramento. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 7)

Nem mais, nem menos legítimo do que as obras literárias originárias: o trabalho crítico é o corolário acadêmico delas; privado de centro estável, ele se faz pelo desastre dessas obras – dessacralizando-as; não as tomando como autoridades: "Proust é o que me vem, não o que eu chamo: não é uma 'autoridade', simplesmente uma lembrança circular." (BARTHES apud PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 83). Ora, por que o simulacro? Porque ele não repete nem reza o rosário de significações das obras de que é oriundo: "Essa força produtiva, inventiva e descentralizadora do simulacro, confere-lhe uma orientação futuritiva que se opõe à tendência da cópia a voltar ao passado originário,

[51] "A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. É, ao contrário, essa incapacidade, a ficção estruturante da concepção explicadora de mundo. É o explicador que tem necessidade do incapaz como tal. Explicar alguma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstra-lhe que não pode compreendê-la por si só. Antes de ser o ato do pedagogo, a explicação é o mito da pedagogia, a parábola de um mundo dividido em espíritos sábios e espíritos ignorantes, espíritos maduros e imaturos, capazes e incapazes, inteligentes e bobos." (RANCIÈRE, 2011, p. 23-14)

para reproduzí-lo sem diferença." (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 7). E o que faz, então, o simulacro? Ele dissemina destinos – como uma força centrífuga que arremessasse para fora de seu eixo seus leitores; ele se edifica sobre a pergunta: "o que esse texto faz?"; "para onde ele nos direciona?"; e não sobre, como a maquinaria escolar nos ensina, "o que esse texto quer dizer?"; "que perguntas devemos fazer a ele?". Como sugere o trecho a seguir, é preciso substituir o conceito de polissemia – força centrípeta que nos faz retornar ao texto original para estratificar seus sentidos – pelo de disseminação.

> Se não há, pois, uma unidade temática ou um sentido total reapropriável para além das instâncias textuais, num imaginário, numa intencionalidade ou num vivido, o texto não é mais a expressão ou representação (feliz ou não) de alguma verdade que viria difratar-se ou concentrar-se numa literatura polissêmica. Este conceito hermenêutico de polissemia deveria ser substituído pelo de disseminação. (DERRIDA apud PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 50)

Certa vez uma cigana predisse um porvir desastroso nas mãos que tecem esse dtrabalho. Muito relutamos contra isso: as garras do discurso drauziovarelliano[52] nos atavam a um projeto de existência bem-sucedida, reputada ao bom-mocismo dos vencedores do *star system*. Hoje, não mais. Abraçar o desastre tornou-se um passe de magia alquímica: disseminar desastres; destruir os nomes, os conceitos e as imagens que nos engessam em uma ilusão de futuro mortificante, apaziguadora, metafísica – bem-estar, sucesso, glória, renome, felicidade. "Écris pour ne pas seulement détruire, pour ne pas seulement conserver, pour ne pas transmettre, écris sous l'attrait de l'impossible réel, cette part de désastre où sombre, sauve et intacte, toute réalité." (BLANCHOT, 1980, p. 65). Aos que objetarem que esse simulacro nada esclarece, registramos aqui nosso *merci d'avance*. Aos que protestarem que toda essa parafernália de "musiquinhas, poeminhas e

[52] Referimo-nos ao doutor Drauzio Varella, autor do best-seller *Estação Carandiru*. Nos programas de televisivos da rede Globo, o médico tem veementemente exortado a favor de palavras de ordem como assepsia, proflilaxia e sanidade corporal.

gracejos" que compõem nossas epígrafes e notas de rodapé não passam de "literatura barata", "perfumaria anódina", retrucamos desde já que não há nenhum objeto útil nesse mundo – escumadeiras, escarradeiras, excursões ao estrangeiro – que não tenha advindo do trabalho – fisiológico, delirante, contraditório – de um escritor. "Si l'on voit dans le travail la puissance de l'histoire, celle qui transforme l'homme en transformant le monde, il faut bien reconnaître dans l'activité de l'écrivain la forme par excellence du travail." (BLANCHOT, 1981, p. 25).

Desastre, simulacro, performatividade: que esse álbum agrave nos senhores que nos leem a "tensão assintótica[53]" de outras releituras – Mallarmé, Clarice, Barthes ou o que calhar – e outros percursos críticos incandescentes que não os de sempre; que não o nosso que aqui se consuma. Oxalá. Como adverte Foucault no prefácio de seu *História da Loucura*:

> Gostaria que um livro, pelo menos da parte de quem o escreveu, nada fosse além das frases de que é feito; que ele não se desdobrasse nesse primeiro simulacro de si mesmo que é um prefácio, e que pretende oferecer sua lei a todos que, no futuro, venham a formar-se a partir dele. Gostaria que esse objeto-evento, quase imperceptível entre tantos outros, se recopiasse, se fragmentasse, se repetisse, se simulasse, se desdobrasse, desaparecesse enfim sem que aquele a quem aconteceu escrevê-lo pudesse alguma vez reivindicar o direito de ser seu senhor, de impor o que queria dizer, ou dizer o que o livro devia ser. Em suma, gostaria que um livro não se atribuísse a si mesmo essa condição de texto ao qual a pedagogia ou a crítica saberão reduzi-lo, mas que tivesse a desenvoltura de apresentar-se como discurso: simultaneamente batalha e arma, conjunturas e vestígios, encontro irregular e cena repetível. (FOUCAULT, 1978, p. 6)

[53] "La lecture doit donc se concevoir comme une tension assymptotique vers son terme ultime innattingible; elle fait partie de ces 'instants où quoi que ce soit, au nom d'une disposition secrète, ne doir satisfaire' ; le sens n'est plus conçu comme quelque chose de fixe et de descriptible discursivement, comme un état, mais bien comme un mouvement perpétuel ; la tension réceptrice répond ainsi authentiquement à l''in-tension' créatrice. Le désespoir de la lecture repossibilite donc l'infini comme visée en l'interdisant comme atteint." (BENOIT, 1998, p. 91)

2 INSTANTÂNEO A – OBJETOS A CONSUMIR. VIDAS A GRANEL.

Dúvida por quê? Detergente é Ipê. Zap. Com Olla na mão: viva a pegação. Zap. Skol: a cerveja que desce redondo. Zap. Citroën: creative technologie. Zap. Deu duro? Tome um Dreher. Zap. Tomou Doril, a dor sumiu. Zap. Havaianas: as legítimas. Zap. Carrefour: sempre o menor preço. Zap. Omo multiação: o seu branco mais branco. Zap. Mc Donald's: amo muito tudo isso. Zap. Gostoso é no Bob's. Zap. O tempo todo com você – Banco do Brasil. Zap. Tim – você sem fronteiras. Zap. Casas Bahia – dedicação total a você. Zap. Mandou, chegou – Sedex. Zap. Bem estar bem – Natura. Zap. Diet Shake – emagrece mesmo. Zap. Na tela da TV, no meio desse povo – a gente vai se ver na Globo. Zap. Caninha 51 – uma boa ideia. Zap. Mais barato, mais barato – Extra. Zap. Dolly guaraná – o sabor brasileiro. Zap. Abre a boca – é Royal. Zap. Nescau – a energia que dá força. Zap. Becel – é gostoso e faz bem. Zap. Ler para ser – Livraria Cultura. Zap. Exagerou? – Estomazil. Zap. Amar/ é quando não dá mais pra disfarçar/ tudo muda de valor/ tudo faz lembrar você. Zap. Toddynho – o seu companheiro de aventuras. Zap. Lojas Marabrás – preço menor, ninguém faz. Zap. SBT – na nossa frente, só você. Zap. TV Xuxa. Zap. Não perca mais um capítulo de Carrossel. Zap. Conheça o mundo mágico de Walt Disney. Zap. Se você não tá legal, o melhor é melhoral. Zap. Programa Amaury Júnior. Zap. God bless you/ You make me feel brand new. Zap. Un livre est un ami qui ne trompe jamais – Livraria Francesa. Zap. A Uninove é sempre dez. Zap. Itaú seguros – o seu futuro em nossas mãos. Zap. Programa Fala que eu te escuto. Zap. Qualy – é da Sadia. Zap. Vida, vida, vida/ que seja do jeito que for/ Mar, amar, amor/ Se a dor quer o mar dessa dor/ Quero no meu peito repleto/ de tudo o que eu possa abraçar/ Quero a sede e a fome eternas/ de amar e amar e amar. Zap. Machucou? Passa Gelol que passa. Zap. Coca-Cola Zero – quanto mais Juliana, melhor. Zap. Para muitas coisas na vida, não há

solução. Para todas as outras, existe Mastercard. Zap. Venha dar aquela espiadinha na casa mais famosa do Brasil. Zap. Kibon – é gostoso e faz bem. Zap. Universidades Anhanguera – Você faz. A transformação acontece. Zap.

***

Pela televisão, pelo rádio, pela internet, no trânsito. Um enxame inexorável de objetos e formas de existir *prêt-à-porter* nos assedia cotidianamente – somos convocados a possuir uma miríade de objetos que nos assujeite a um modo de vida indolor, ensimesmado, *clean*. Não é, então, de se espantar o inevitável descompasso que se produz em razão dessa turbilhonante demanda desenfreada de bem-estar – profissional, sexual, existencial. Isso porque a maioria de nós, transeuntes da classe média paulistana, não alcançará esse ideal customizado de vida que o apelo imagético publicitário vende. É, no nosso entendimento, essa política tirânica de consumo aquilo que nos castra exatamente no momento em que nos impinge o desejo de recrudescer nossos *selfs* com fetiches pré-fabricados, esgarçando o tecido dos grupos e das instituições que promovem o convívio público. Em outros termos, não somos livres para não desejar o que não tem nome; não somos livres para criar o que nos falta; para sermos artistas da nossa própria existência. Estamos, por conta disso, cada vez mais encapsulados em nossas intimidades temerosas; rentes à conformidade de uma hipótese *hollywoodiana* de futuro; sedentos de sensações sedativas. Consequentemente, o que não é útil nem imediatamente reconhecível em prol dessa forma pastiche de estar-no-mundo, é cabalmente excluído ao lixo. Donde talvez surja o estranhamento e o anseio de compreensão diante de objetos do discurso – seja ele literário ou não – que não estejam catalogados no que é inteligível a essa lógica totalitária do *self-service*. Estamos, pois, menos propensos a manufaturar nossos devires do que a colocar nossos pasmos num esquadro explicativo. Ou ainda: estamos mais inclinados ao

reconhecimento do que ao acontecimento: “Je veux dire que ces paroles nous intiment de devenir, bien plus qu’elles ne nous excitent à comprendre.” (VALERY, 1950, p. 51).

Na contramaré dessas tenebrosas tendências, flertaremos com momentos patéticos e esparsos das obras de Mallarmé e Clarice em que deflagramos inquietantes objetos – aqueles que não estão no mercado; que não foram talhados para o consumo – com o intuito de narrarmos a movência criativa[54] a que eles nos conclamam. Realinhavando aqui o sermão que temos entoado desde o início: a questão que nos colocaremos diante deles não é “o que eles dizem?”, mas sim “o que eles nos fazem desejar dizer?”. Para tanto, operaremos com as passagens das obras em questão que nos ocasionaram o barthesiano *tilt* de que tratamos anteriormente.

O primeiro momento que traremos à superfície é a epígrafe do livro *Água viva*, publicado em 1973, de Lispector. Trata-se de um trecho de Michel Seuphor, pintor, escritor e crítico francês de arte abstrata.

> Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (SEUPHOR apud LISPECTOR, 1998a, p. 7).

Uma pintura que também fosse música e fugisse ao que os nossos olhos podem classificar. Uma pintura que fugisse dos liames da narratividade e que não lançasse um mito, ou seja, uma matriz identitária em que devêssemos nos espelhar. Verter o sonho na claridade da vigília; afirmar a existência clandestina do traçado – torto, assimétrico, antifigurativo – à revelia das formas geométricas euclidianas. Uma pintura, portanto,

[54] “A psicanálise talvez suscite, de fato, uma trans-missão próxima àquela da carta roubada do conto de Poe: convite a mudanças na posição do sujeito.” (RIVERA, 2010, p. 3).

anticopista, que torna visível uma imagem por vir, anônima... Que pintura é essa que a epígrafe anuncia? Em outra paragem do mesmo livro, a autora continua a discorrer sobre sua arte de pintar com palavras: "Evola-se de minha pintura e destas minhas palavras um silêncio que também é como o substrato dos olhos. Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa, ganho uma certeza: a vida é outra." (LISPECTOR, 1998a, p. 72). Retratar o "silêncio" e o "substrato dos olhos" ao invés dos objetos que se oferecem à nossa visão. Vertigem dos sentidos, pois. Segundo Nilson Dinis, o olhar da pintora-escritora adquire uma "função háptica."

> Essa nova experimentação da escrita exige que o olhar do narrador já não tenha mais uma função óptica, ele produz aquilo que Deleuze designa como sendo a função háptica do olhar. A função ótica do olhar ainda está presa à arte da representação, enquanto que na função háptica o olhar desterritorializa o tato, assim como o tato desterritorializa o olhar. A mão já não se subordina ao olhar do escritor. Os órgãos dos sentidos transcendem seus limites. O olho é convidado a tocar assim como a mão é convidada a olhar. Ou seja, experimentar as sensações conduzindo o olhar da escrita a uma sensação tátil e a sensação tátil a um olhar. Produzir as variações das sensações que fazem da escrita um processo de experimentação que acabará por conduzi-la à música. (DINIS, 2007, p. 163).

Embaralhamento dos territórios que o olhar divisa; dessubjetivação, rasgo no espelho[55], daquele que se põe a esquadrinhar o que lhe circunda. Como pintar um espelho sem que ele se impregne de nossa própria imagem? Como transcender os limites representativos desse material refletor em que miramos nosso próprio eu? Como esvaziar a superfície do espelho, cujo ser é nosso próprio olhar? A propósito disso, é hora de

[55] "Nos anos seguintes à sua elaboração da sublimação, Lacan se dedicará a refletir sobre o objeto que ele nomeará como não mais que uma letra, o objeto a. Tal objeto se extrai radicalmente do campo do imaginário. Concebê-lo é um desafio, pois para tanto seria necessário imaginá-lo – ele nos obriga, portanto, como diz o psicanalista no Seminário 10, a "um outro modo de imaginarização." Esse objeto rasga o espelho, a tela ilusionista onde o eu se pinta como centro do olhar. Como um espinho incômodo, ele faz um rasgo no tecido imaginário, forçando-o a se revirar e deixar entrever o Real, registro do que não se simboliza." (RIVERA, 2010, p. 2)

transpormos aqui outra passagem de *Água viva* em que a narradora relata os atributos necessários para pintar o "espelho vivo."

> Ao pintá-lo precisei de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com minha imagem, pois espelho em que eu me veja já sou eu, só espelho vazio é que é o espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito. (LISPECTOR, 1998a, p. 79).

"Delicadeza" e "ausência de si mesma" – eis a distância a percorrer para aqueles que ousarem ver "o espelho propriamente dito." Desertar as zonas rotineiras de conforto do olhar; abandonar a perspectiva egótica do enxergar; não se assemelhar com a projeção idealizada de si mesmo. No conto *Igitur ou la folie d'Elbehnon* de Stéphane Mallarmé, escrito entre 1867 e 1870 e publicado postumamente em 1925, encontramos uma cena com vários pontos em comum com o foco háptico da mira de *Água Viva*.

> Et du Minuit demeure la présence en la vision d'une chambre du temps où le mystérieux ameublement arrête un vague frémissement de pensée, lumineuse brisure du retour de ses ondes et de leur élargissement premier, cependant que s'immobilise (dans une mouvante limite), la place antérieure de la chute de l'heure en un calme narcotique de moi pur longtemps rêvé ; mais dont le temps est résolu en des tentures sur lesquelles s'est arrêté, les complétant de sa splendeur, le frémissement amorti, dans de l'oubli, comme une chevelure languissante, autour du visage éclairé de mystère, aux yeux nuls pareils au miroir, de l'hôte, dénué de toute signification que de présence. (MALLARMÉ, 1985, p.18-20)

O primeiro efeito que temos da leitura desse trecho é o de termos adentrado um vertiginoso labirinto pela extensão do período (que ocupa um parágrafo inteiro); pela aparente ausência de fio-condutor entre as orações (é difícil definir o núcleo temático sobre o qual orbitam); pelas relações que se estabelecem entre elas (notemos, por exemplo, a conjunção "cependant" que expressa uma noção de adversidade difícil de ser

apreendida); pela suspensão do desenvolvimento lógico-discursivo das frases; e pela enumeração caótica de dados contextuais de que não dispomos. Essa torsão sintático-rítmica não deve, apesar disso, ser matéria de desvendamento: ela integra, tal como se enuncia, o objeto de que trata, ou melhor, ela é esse objeto que se adulteraria se fosse dito de outro modo. E, afinal de contas, que objeto é esse? Ele é o que não é: não há correlatos possíveis. Uma anti-escultura, se quisermos. Qual é a porta de entrada dessa construção labiríntica? A primeira via que se nos mostra é a do "Minuit", hora zero, começo e fim absolutos – do dia e da noite – que se entrecruzam e se abolem: passagem, continuidade, expansão cíclica de um presente pleno e impossível[56], que não se faz à custa das horas esvaídas, tampouco em prospecção de acontecimentos futuros. Eternidade instantânea e fugaz, talvez. Mais adiante, topamos com "la place antérieure de la chute de l'heure" que se imobiliza "en un calme narcotique de moi pur longtemps rêvé": sujeito dissoluto que escreve a trajetória espiralada desencadeada pelo "Minuit" na "chambre du temps". E se perde nesta última – sem volta, sem fio de Ariadne. É, então, nesse instante de pureza da hora zero (a meia-noite que precede e desfecha todas as outras) que o eu-civil que escreve se desprende das categorias espaço-temporais que o conformam e atinge essa zona "narcotique" de dessubjetivação de um "moi pur": nascimento e morte; danação e reavivamento. Nessa ultraplasmação, tal como a "ausência de si mesma" de Clarice, o sujeito que narra se despoja do objeto em que se mira: vide os "yeux nuls pareils au miroir", isto é, olhos que estão destituídos da função ótica frente a um espelho também despojado de seu fazer usual: um espelho que não reflete, não representa. Ato contínuo,

[56] "Como então pensar (relacionar-se com) o impossível enquanto impossível? Para pensá-lo é preciso entender a subversão temporal em que isso implica. Na impossibilidade o tempo já não se dá na forma de um futuro que recolhe o múltiplo superando-o, mas é "a dispersão do presente que não passa, não sendo mais do que passagem, nunca se fixa num presente, não se remete a nenhum passado, não vai em direção a nenhum futuro: o incessante (...) É um presente que não presentifica nada, não traz nada à presença, não dá à luz forma alguma, não faz obra. Ainda como a música minimalista, no seu modo incessante esse presente dissolve e dilui tempo, obra, sujeito e mundo". (PELBART, 2009, p.89-90)

nesse estado de desterritorialização do olhar, de basbaque diante da coisa vista, a voz que conduz essa, digamos, "proesia" finaliza: "autour du visage éclairé de mystère (...) de l'hôte, denué de toute signification que de présence". Relação em que o sujeito – efeito do discurso; posição gramatical – desaparece diante da negatividade da antipaisagem e do anti-enredo que assomam; agressão contra os mecanismos da linguagem votados a expressar continuidade, unidade, identidade, enfim, "signification." Esse estágio de purgação figurativa onde desemboca *Igitur* é o limite improvável da narratividade, seu assassinato: "présence" inaudita que devém sem fundamento nem finalidade, espicaçando da linguagem suas margens possíveis e restritas de experiências relatáveis. Uma marcha mais graduada da potência de presentificar uma impossibilidade[57].

E nós? Como agimos diante desse impossível? Fato é que, ainda hoje, essas ocorrências literárias inquietam muitos leitores. O enfrentamento desses textos nos nega qualquer tipo de neutralidade: "A referência desse percurso foi o lugar do leitor construído no texto, tomando-o como evidência de um ato que não permite neutralidade àquele que se propõe a ocupar o lugar de crítico." (PRADO, 2005, p. 24). Diante desses textos, há três medidas tomáveis: i. fechar o livro sob o pretexto de que tais obras são demasiado herméticas; ii. lançar-se à missão de se apropriar deles com o aparato discursivo de nosso tempo como se se tratasse de uma charada ocultista que eles – os autores – tivessem deixado aos homens de outras gerações; iii. capitular diante deles; render-se ao devir a que eles nos convocam sob o modo de uma leitura e uma escrita outras: "Celui-là donc qui ne repoussait pas les textes complexes de Mallarmé se trouvait insensiblement engagé

[57] "O impossível é aquilo que não se apresenta sob o modo da possibilidade, do poder, da apropriação ou da subjugação. E que sentido pode ter esse impossível que a compreensão é tão incapaz de apreender, já que ela é, por natureza, poder e captura? O impossível, diz Blanchot, não está aí para fazer "capitular o pensamento, mas para deixá-lo se anunciar sob uma outra medida que (não) a do poder". E qual seria essa outra medida? A resposta vem na forma exasperante de um círculo vicioso: "Talvez precisamente à medida do outro, do outro enquanto outro, e não mais ordenado segundo a claridade do que o apropria ao mesmo". (PELBART, 2009, p. 89)

à réapprendre à lire.” (VALÉRY, 1950, p. 45). Optaremos pela terceira. A opção por não compreender pressupõe não estarmos contentes com o que somos: “a vergonha de ser um homem: haveria razão melhor para escrever?” (DELEUZE, 1997, p. 11). Dizendo de outra maneira, esses textos avivam em nós o desejo de uma escrita que guerreie contra os afetos discursivos que nos reduzem à mesmidade e mesquinhez de nossas pessoas civis.

Qual é, então, a ruptura a que esses textos nos chamam? Muitas. Com o hábito de sermos semelhadores, sobretudo. O incômodo que eles nos causam advém de nossa gana classificatória em semelhá-los ao já visto – mais uma vez, é hora de apontar o indicador contra os processos de escolarização que nos empuxam às práticas recognitivas no trato de problemas insolúveis. Numa determinada mentalidade escolar – que, diga-se de passagem, continua a vigorar fora da escola –, por tudo consultamos gabaritos: calamos um texto que nos inquieta, que nos convoca a uma “escrileitura-devir” – como a que ensaiamos aqui – com salvo-condutos de certo discurso da história literária – as características do autor X, que pertence à escola literária Y e que foi influenciado pelos filósofos W, tendo tido importância num momento H ou continuando a tê-la por razões Z. Ou seja, criam-se gabaritos interpretativos a que devemos estar conformes; a leitura deixa de ser um exercício prazeroso-doloroso de criação e de auto-diferenciação ética; a literatura passa, por conseguinte, a ocupar o lugar sem viço que lhe tem sido outorgado – reduto dos fracos, certamente.

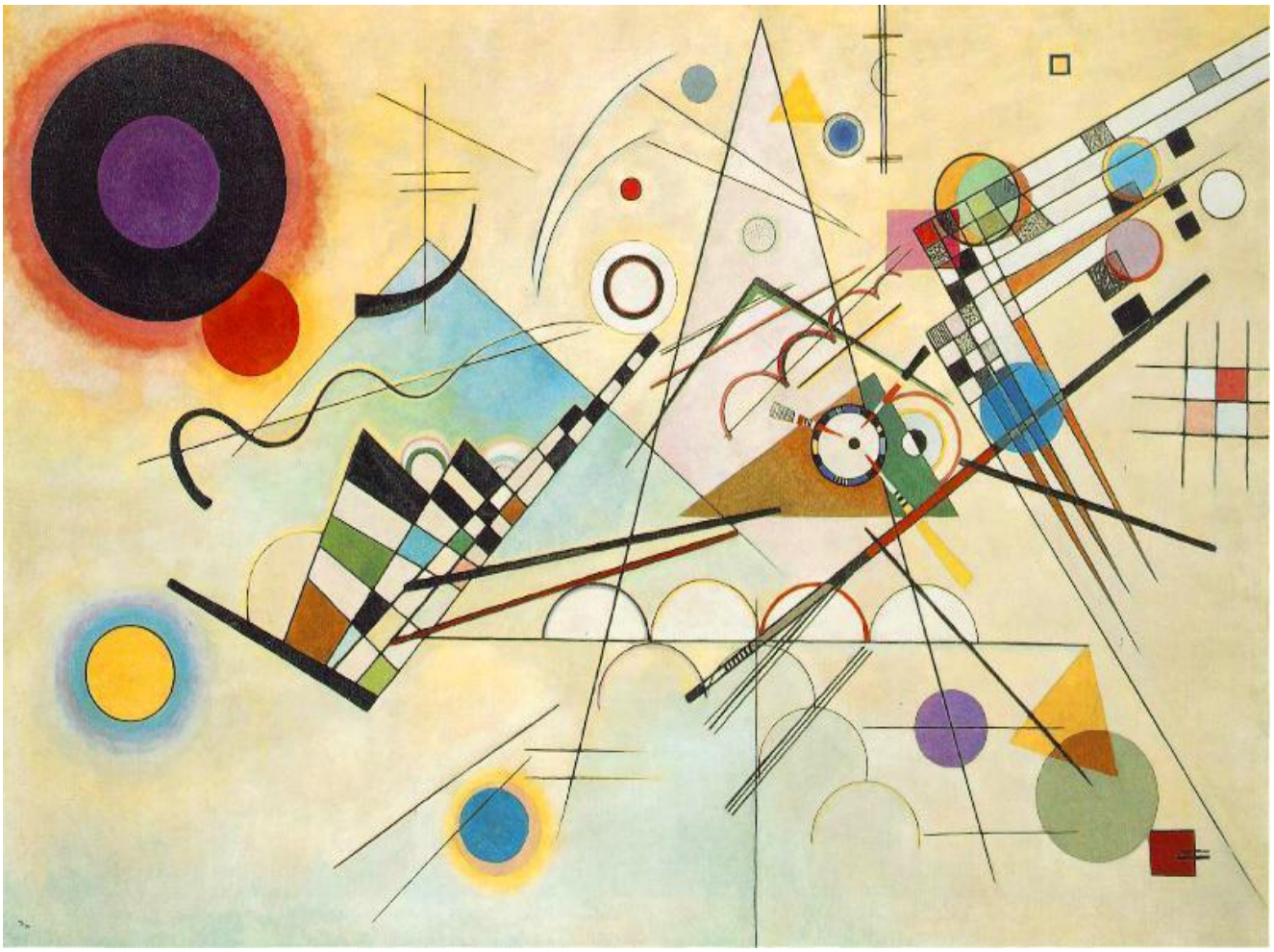
Para trazer à luz a trajetória criativo-intelectiva que intentaremos percorrer a partir dos fragmentos dos textos dos autores que inseminaram em nós o desejo da escrita derivativa que aqui se desenrola, um pequeno excurso pelas artes plásticas se faz necessário. Procuraremos convocar, então, um determinado enfrentamento de imagens em tudo congeminado ao foco háptico que pretendemos imprimir aos referidos textos.

2.1. Magritte, Klee, Kandinsky: do semelhante ao similar.

Do século XV ao XX, foram dois os princípios que regeram a pintura ocidental: "o primeiro afirma a separação entre representação plástica (que implica semelhança) e referência linguística (que a exclui)" (FOUCAULT, 2007, p. 39) De um modo ou de outro, sempre há uma submissão: do texto à imagem ou vice-versa – como a ilustração de um livro, que complementa a informação que as palavras veiculam; ou como a inscrição do nome de um personagem de um determinado quadro, ocasião em que a letra completa a mensagem imagética. "O essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só" (FOUCAULT, 2007, p. 40). O segundo princípio, por sua vez, "coloca a equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo", ou seja, ele investe as figuras "no domínio das coisas que se pode nomear." (FOUCAULT, 2007, p. 42). Em síntese: no período em questão, a imagem representa, "re-apresenta", afirma: isso é isso; aquilo é aquilo.

Flertaremos com três pintores que romperam com esses princípios: René Magritte, Paul Klee e Wassily Kandinsky. Começaremos pelo último.

Antes de mais nada, porém, faz-se necessário definir dois conceitos que serão levados ao limite da esgarçadura no trabalho desses pintores: são eles a semelhança e a afirmação. Mas o que é semelhança? – o leitor afoito se indaga. Responde o dicionário: "Em pintura ou escultura, conformidade entre o modelo e o objeto imitado." (MICHAELIS, 1998, p. 1812). E o que é afirmação? "Ato pelo qual o espírito pronuncia que uma coisa existe ou é." (MICHAELIS, 1998, p.72). E o que faz Kandinsky? Ele dissocia esses dois conceitos. Suas pinturas não afirmam figuras positiváveis, previsíveis ao nosso escrutínio oftalmológico habitual. Quando



Composition 8.

Wassily Kandinsky, Julho de 1923.

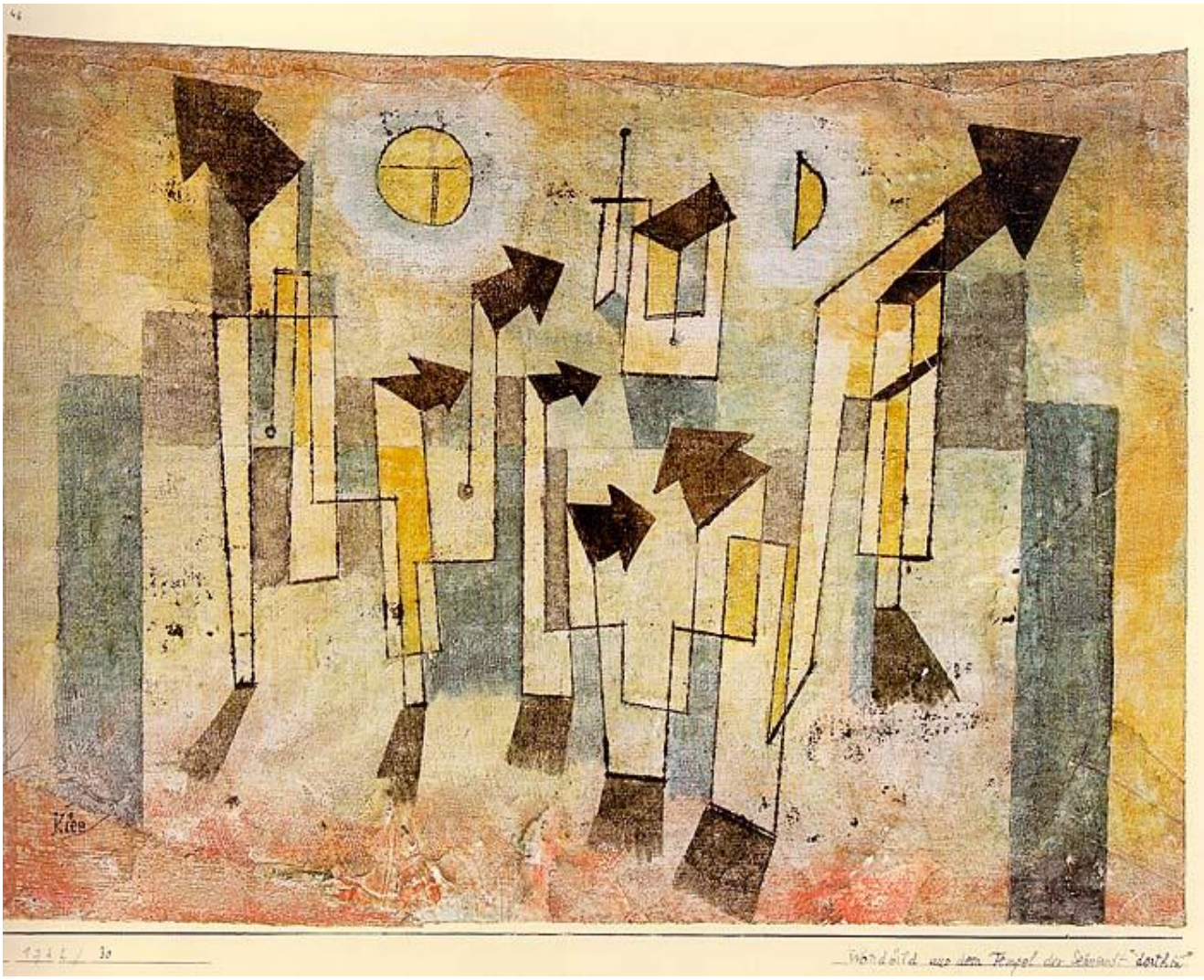
Óleo sobre tela, 140 x 201 cm.

perguntamos, a propósito de seus quadros, do que se trata, só é possível responder aludindo "ao gesto que a formou: 'improvisação', 'composição'; ao que se encontra ali: 'forma vermelha', 'triângulos', 'violeta laranja'; às tensões ou relações internas: 'rosa determinante', 'para o alto', 'centro amarelo', 'compensação cor-de-rosa.'" (FOUCAULT, 2007, p. 42). Suas afirmações poderiam assim ser formuladas: isso é; aquilo é. É o quê? É – sem remissões. Objetos que tais também são recorrentes na ficção de Clarice, como o instante da ficção de *Água Viva* a seguir.

> Parambólica – o que quer que queira dizer essa palavra. Parambólica que sou. Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo. (LISPECTOR, 1998a, p. 74).

Parambólica: "Un mot qui ne nomme rien, qui ne représente rien, qui ne se survit en rien, un mot qui n'est même pas un mot et qui disparaît merveilleusement tout entier tout de suite dans son usage." (BLANCHOT, 1991, p. 39). Uma palavra a tudo dissemelhante como o "ptyx" do *sonnet en yx* – como se verá em outro capítulo desse trabalho.

Klee, por seu turno, é aquele que quebra radicalmente o primeiro princípio pictórico elencado acima: nele vemos a "justaposição das figuras e a sintaxe dos signos." (FOUCAULT, 2007, p. 40). Os dois vetores, o da representação plástica e o da referência linguística, são colocados num mesmo plano: "Barcos, casas, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita. Estão postos, avançam por caminhos ou canais que são também linhas para serem lidas." (FOUCAULT, 2007, p. 40). Num mesmo ponto de junção, os desenhos se misturam aos signos gráficos: flechas que podem indicar uma origem do movimento em tela, uma ordem que o olhar deve seguir; letras que se perdem na paisagem de que transbordam etc. Ora, qualquer relação



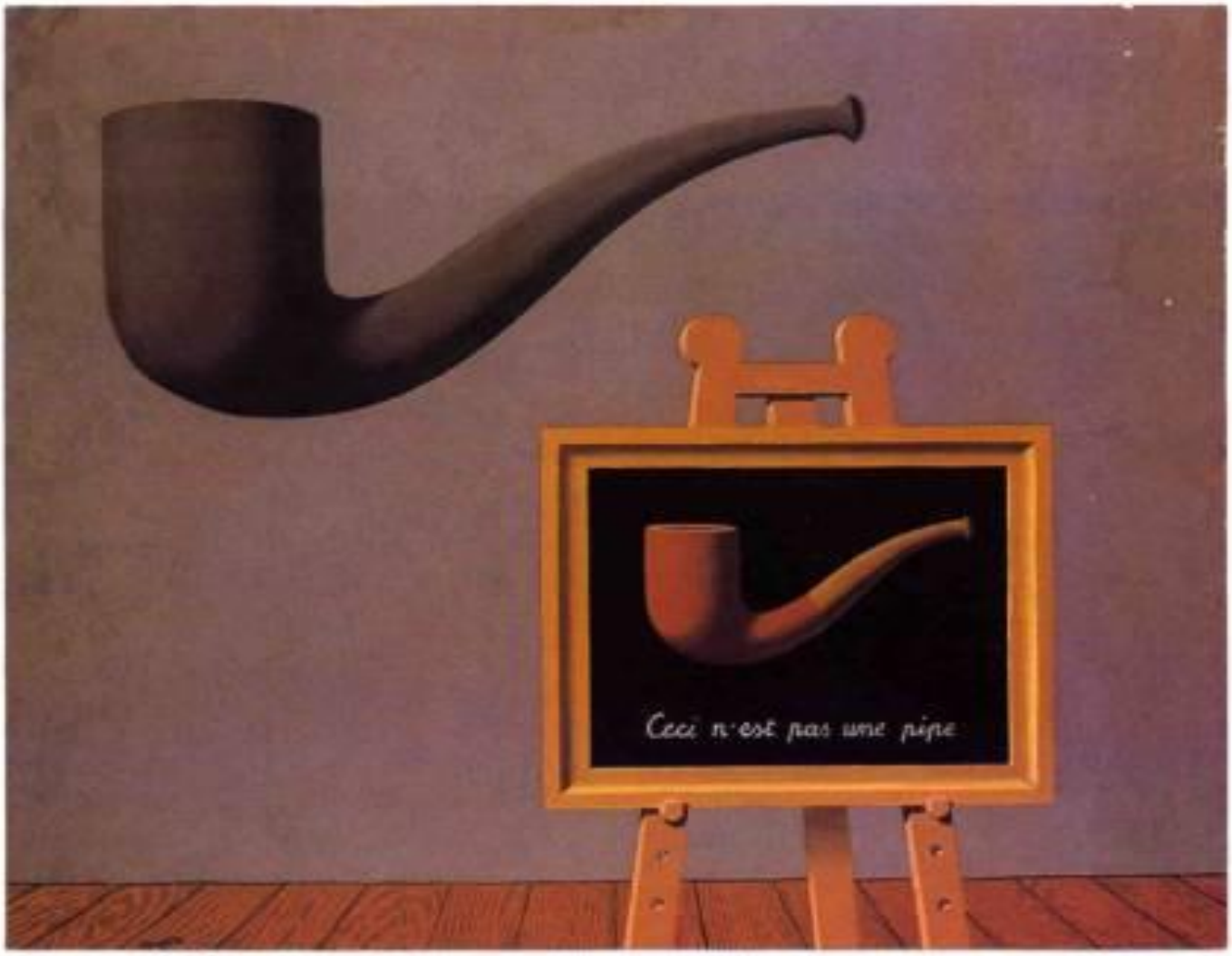
Mural of the temple of longing.

Paul Klee, 1922.

Aquarela, 65 x 90 cm.

que se estabeleça a partir daí com o antológico poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* não será mera coincidência.

Finalmente, Magritte. Ao contrário do que pode parecer, a pintura de Magritte não se opõe ao projeto de Klee e Kandinsky: "constitui antes, diante deles e a partir de um sistema que lhes é comum, uma figura ao mesmo tempo oposta e complementar." (FOUCAULT, 2007, p.43). Diferentemente de Klee e Kandinsky, que constroem um espaço completamente novo, antirepresentativo, Magritte se utiliza dos mecanismos clássicos da representatividade para lhes implodir as entranhas. É de se notar que os títulos de seus quadros, ao invés de designar a realidade representada, contrariam-na, desfamilirializam a identidade manifesta da figura e o nome que se lhe atribui – como o famoso *Les deux mystères.* O atento leitor pode, nesse exato instante, protestar: "mas as figuras de Magritte ainda estão às voltas com os liames da semelhança, já que elas têm parentesco com as coisas de nossa realidade cotidiana – cachimbos, homens, estátuas, quadros etc." Ao que respondemos: de fato. No entanto, não se trata aqui de retratar cachimbos e/ou homens tendo como padrão referencial a *doxa*, isto é, o decoro prescritivo da opinião corrente a respeito da verossimilhança de tais entes. Não se trata de assemelhar – ter como modelo um elemento original a partir do qual se hierarquizam cópias artísticas dele distanciadas. Magritte, na verdade, finge assemelhar: ele se vale dos recursos da semelhança para se retirar do domínio daquilo com o que suas imagens poderiam se parecer. Poderíamos dizer, então, que essas pinturas, ao não se assemelharem ao quer que seja, dinamitam o mito da originalidade. Não há mais original nem cópia: apenas o similar que "se desenvolve em séries que não têm começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças," (FOUCAULT, 2007, p. 60).



Les deux mystères.

René Magritte, 1966.

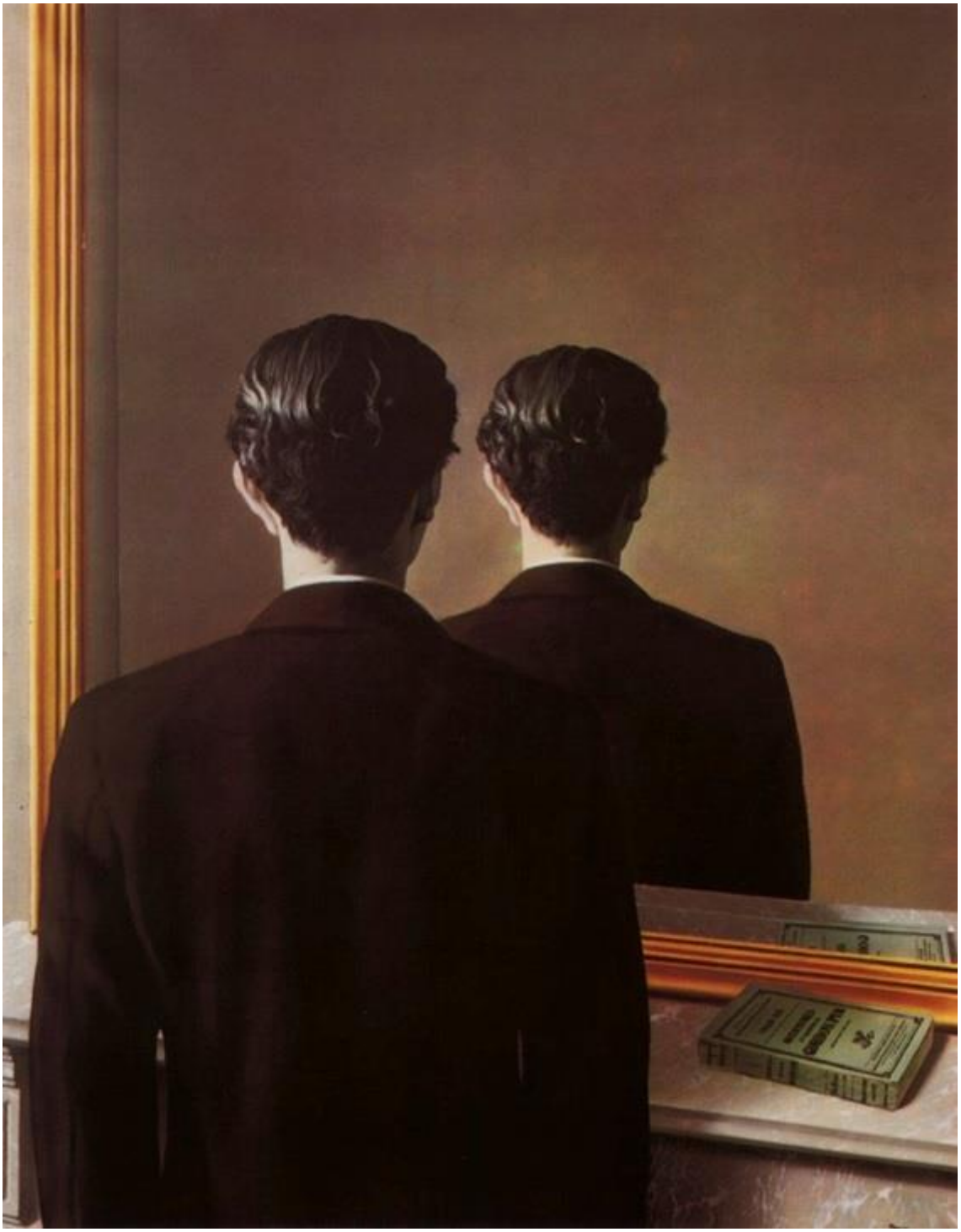
Óleo sobre tela, 60 x 80 cm.

Finda, nesse caminhar, a semelhança, resta-nos a similitude. A primeira representa; a segunda diferencia através de repetições. Como não há mais modelos a que seria forçoso estarmos conformes, "a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar." (FOUCAULT, 2007, p. 61). Perturbando a reprodução do semelhante, a similitude desloca e muda elementos similares. Qual é, então, o privilégio da similitude sobre a semelhança? – interrompe-nos uma vez mais o desconfiado leitor. Ora, pensar pela lógica da semelhança – como a maioria de nós o fazemos – se traduz num exercício de espartilhamento contínuo: aferrar-se às medidas ideais do bom-senso, do bom-gosto, dos bons modos, do futuro promissor, enfim, atender aos requisitos da *doxa* normalizadora – amar o que é reconhecível e visível por todos. Numa sentença: ser copista; ser tutelado; ser feliz. As sendas da similitude, por outro lado, nos conduzem ao ato criativo – para não dizer parturiente – de fazer visíveis e dizíveis, não o que não existe[58], mas o que virá: gostar "dos que têm fome, dos que secam de desejo, dos que ardem[59]." Nas palavras da voz que conduz o movimento ficcional de *Água viva*: "Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa." (LISPECTOR, 1998a, p. 63).

Tomemos, no que se refere à carpintaria ficcional da semelhança e da similitude, as produções *Les deux mystères* e *La reproduction interdite*. No tocante ao primeiro: por que a legenda do próprio quadro parece contradizer o que nele está ilustrado? Porque o expectador, afeito aos procedimentos picturais da semelhança, pode exclamar: "é um cachimbo porque se parece com um, oras!" Mas não. O desenho não orbita em

[58] Se o que não existe se define como sendo a negação do que existe, não é possível sustentar que o elemento similar negue o que todos afirmam. Ele faz existir o que está além do mesmo e do outro – no sentido corrente da palavra.

[59] Trecho da canção "Senhas" de Adriana Calcanhotto. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FILVpdH3Vk0>. Acesso em 11 de janeiro de 2014.



La reproduction interdite.

René Magritte, 1937.

Óleo sobre tela, 81,3 x 65 cm.

torno de um cachimbo real de que ele seria um arremedo. Não é exagero, a partir de agora, asseverarmos que não há nem mesmo "cachimbo real" – apenas uma rede de cachimbos que estão em relação de similitude uns com os outros. "Aberta, não para o cachimbo real, ausente de todos esses desenhos e de todas essas palavras, mas aberta para todos os elementos similares [...] que, uma vez tomados nessa rede, teriam lugar e função de simulacro." (FOUCAULT, 2007, p. 65). Negando a asserção da semelhança, firma-se o simulacro. Como reza o velho bordão de Mallarmé em *Crise de Vers*: "Je dis: une fleur! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets." (MALLARMÉ, 2002, p. 309).

Em relação à tela de *La reproduction interdite*, o que se passa? Um homem, de costas para o expectador, mira-se num espelho. E o que se vê nesse espelho? O reflexo desse homem? Não. Tal como os espelhos de *Água viva* e *Igitur*, este também está despido de sua habitual função refletora, representativa. A imagem que se projeta nesse espelho é um simulacro do que vemos em primeiro plano: um homem de costas. Ela não reflete o lado frontal desse ser: ela o repete com a diferença de que tem outro enquadramento – ela não é nem mais nem menos real do está em primeiro plano, ou seja, os dois homens têm estatuto similares. Da mesma forma, o quadro não reflete um homem que se observa no espelho como se este fosse a coisa em si à qual ele estivesse se remetendo. "O quadro é realmente seu próprio modelo." (FOUCAULT, 2007, p. 69). Num jogo infinito de similitudes, sem nada afirmar ou representar, distanciando-se da subserviência mimética, Magritte coloca em cena, no interior de seu quadro, a postura que ele assume diante do mundo que se faz matéria de sua arte: pintar não é afirmar; é antes fazer escorregar "similitudes que nenhuma referência vem fixar: translações sem ponto de partida nem

suporte." (FOUCAULT, 2007, p. 71). É como se Magritte nos advertisse: "isso não é aquilo. Isso está além daquilo. É isso."

Sendo assim, em que medida podemos correlacionar, tendo como diapasão o que vimos em Magritte, o ruir das amarras da semelhança e o emergir da afirmação de um novo simulacro aos textos da nossa mallarmice? Como não resvalar pelos *modus operandi* da semelhança ao se lançar a um experimento crítico a partir desses autores? Como se esse trabalho tivesse como legenda os dizeres "Ceci n'est pas un Mallarmé" ou "Ceci n'est pas une Clarice", o que se quer aqui é instaurar um objeto-réplica que tenha o estatuto de similitude em relação aos autores em que nos espelhamos – miroir nul, espelho vivo.

2.2 R comme résistance

Na entrevista feita por Claire Parnet conhecida como *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, o pensador francês nos dá a ver algumas temáticas de sua obra elegendo para tanto uma palavra de cada letra do alfabeto. É a letra R, por se harmonizar ao desejo de escrita que aqui se configura, que nos interessa explorar. Para Deleuze, criar conceitos, como fazem os artistas e os filósofos, é resistir. Mas resistir contra exatamente o quê? Contra "aux entraînements et aux voeux de l'opinion courante, c'est-à-dire, à tous les domaines d'interrogation imbéciles[60]." Na esteira disso, criar seria liberar uma potência impessoal de vida que tendemos a aprisionar: "L'artiste c'est celui qui libère une vie

[60] "R comme résistance." Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=NNt_3Cfk560>. Acesso em 13 de janeiro de 2014.

puissante, une vie plus que personnelle: c'est pas sa vie[61]." A tarefa daquele que se coloca a pensar criativamente é, então, refratária à vulgar imbecilidade que sobeja em nossos tempos, como mostram as formas de vida vendidas a granel que introduzem este capítulo: "Aujourd'hui c'est plutôt la publicité qui se présente comme la rivale directe de la philosophie[62]." Não é sem razão, pois, constatarmos que somos coagidos em tempo integral a aderir a estilos de existência pessoalizados, intimizados, mesquinhos – comprar em crediário uma franquia para nossos *selfs* em tudo semelhante aos padrões Globais de assepsia e bem-estar. Desse atoladeiro, nem mesmo os livros escapam: a apologia pelo consumo de obras literárias obrigatórias desliza na mesma roldana que a do consumo de automóveis: uma elite produz livros para uma massa leitora que só faz desejar possuí-los – referimo-nos aqui às atividades de leitura viciosas, que não desaguam no desejo de uma escrita-simulacro ou que nos fazem crescer a erva daninha da glosa exegética.

Por essas e outras, reentoamos o mesmo refrão: há que se ler sem desvendar. Os objetos-texto da literatura que referendamos ao nosso trabalho não se oferecem ao consumo: ao contrário disso, eles nos acenam com a possibilidade de uma vida por fazer – a ser engendrada através da escrita. Nesse especial, dentre os muitos objetos-poema de Mallarmé que poderíamos mobilizar como potentes disparadores dessa nossa escrita andarilha, um se faz ouvir mais alto. A ele.

Sainte

À la fenêtre recelant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

[61] Ibidem.
[62] Ibidem.

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie:

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

(apud CAMPOS, 2006, p. 46)

Qual é o mal de que temos, de largada, de nos livrar? O de cavoucar semelhanças com as santas existentes na época de publicação desse poema, isto é, 1865. Retomando Magritte: "Ceci n'est pas une Sainte." Sem a ambição de decompor as supostas unidades estruturais do constructo poético – fazer dele, por exemplo, o cruzamento analítico forma-fundo no figurino de um Paul Bénichou[63] –, perseguiremos os afetos que compõem – aqui e agora – sua performatividade. Ainda que haja nele elementos que nos relancem ao domínio semântico hagiográfico formal – "Ange", "phalange", "santal", "Magnificat" –, trata-se aqui de uma santidade sem forma que se lhe diga, em relação de similitude com o ostensório católico. Como se a voz lírica em questão nos segredasse uma profecia laica – "virá que eu vi[64]." Uma santa-simulação; um texto crítico – o nosso – que simula, por sua vez, a santidade aí infusa. A que deus ela louva com seu cântico? Quais são os seus milagres? Qual é o instrumento de sua maravilha? Acajadamos essas perguntas com o verso que nos pungiu o fígado: "musicienne du silence." Ora, como é possível fazer trançar sons melodiosos de um estado morto de frequência vibratória? Como verter esses

[63] O autor Paul Bénichou, em seu livro "Selon Mallarmé", faz a exegese de um conjunto de poemas do sobredito escritor. Como o título de sua produção sugere, ele se coloca na contramão do caminho que aqui tomamos, procedendo pela hermeneutização da obra e pela consequente judicialização de seu sentido. Elidindo, pela robustez de sua lógica analítica, sua condição inextricável e transitória de leitor.

[64] "Um índio", canção de Caetano Veloso. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=mFYKCGnP8Do>. Acesso em 14 de janeiro de 2014.

contrários? Provavelmente não é possível; o texto torna, no entanto, possível. Segundo Roland Barthes, havia dois tipos de silêncio em latim que inexistem em nossa língua: o *sileo* e o *taceo*. Este é o que se contrapõe à fala e normalmente tem conotações implícitas; calar-se como estratégia política, como afirmação de uma indiferença ou de uma aversão. "Silêncio verbal" (BARTHES, 2003, p. 49), pois. Aquele se refere a "uma espécie de virgindade intemporal das coisas, antes de nascerem ou depois de desaparecerem (silentes = os mortos)" (BARTHES, 2003, p. 49) – como se se tratasse de "um silêncio ao contrário[65]" que não se opõe ao som e que anula o paradigma linguístico que nos coage a adotar "pró-posições" discursivas. Assim, ao admitirmos este último como aquele de que o poema se serve como instrumento, podemos dizer que estamos diante de um hino beatífico chilreado da virgindade do caráter atributivo do ser, anterior às dicotomias "afirmar x negar"; "a favor x contra"; "prece x mudez" etc. O silêncio santo de que a voz do poema faz música se enuncia contra a assertividade legislatória[66] da língua, portanto.

Embora este não seja um estudo entre literatura e psicanálise, não é disparatado rememorarmos, a propósito do título do poema e do estado silente que ele musica, a origem do termo lacaniano *Sinthome*: "Chegamos assim ao sinthoma com "h", bastante ambíguo em francês, já que tem a mesma ressonância que *saint homme* – santo homem, com resíduo de pecado em inglês, *sin*, ensina Lacan." (WILLEMART, 2014, p. 11). De acordo com o psicanalista francês, é o escritor James Joyce que "ao fazer da letra lixo, evidencia um *savoir faire* com *alíngua*" (RINALDI, 2006, p. 80) que uma análise ou a escrita pode favorecer[67]. Não que queiramos, com a associação que ora fazemos,

---

[65] "Uns versos", canção de Adriana Calcanhotto. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rwRVDpXneFQ>. Acesso em 14 de janeiro de 2014.

[66] "A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva." (BARTHES, 2003, p. 92)

[67] "O Sinthoma, tal como Joyce o apresenta de uma forma artística, é inanalisável." (RINALDI, 2006, p. 75).

descrever em termos psicanalíticos o silêncio-avesso que se dá no poema; é possível, apesar disso, recorrer brevemente ao conceito da escrita do *Sinthome*[68] sob a égide das formulações que Lacan fez em relação a Joyce para nos darmos conta do modo por que os mecanismos usuais da linguagem são aí atacados: "ao segmentar as frases e quebrar as palavras, em um progresso contínuo que chega a dissolver a própria linguagem, a escrita de Joyce revela como as palavras lhe eram impostas." (RINALDI, 2006, p. 79). Mais do que impostas, diríamos. A linguagem não é um mero instrumento de que nos servimos para nos comunicarmos com os outros; nós somos constituídos pela linguagem – não existimos à parte dela. Como quer Philippe Willemart em *Au-delà de la psychanalyse: les arts et la littérature*:

> l'écriture ou tout autre forme d'art définit un cadre ou un Symbolique dans lequel entre et se moule l'artiste. La matière choisie, que ce soit la pierre, le langage, les sons ou les couleurs ont aussi leur mot à dire et travaillent le sculpteur, l'écrivain, le musicien ou le peintre. Autrement dit, l'artiste ne fait pas jouer seulement son Imaginaire en donnant son sens à l'oeuvre, mais il est forcé de l'articuler au Symbolique qui à la fois, le délimite et le projette hors de lui-même. (WILLEMART, 1998, p. 68).

Ora, não é exatamente esse curto-circuito "santomático" provocado nas engrenagens da língua o que vemos no poema *Sainte*? Não é exatamente na clivagem de sua sintaxe[69] que vemos esboroar a usinagem da lógica cartesiana devotada a fabricar, como vimos com o exemplo das pinturas supracitadas, relações de semelhança com o que é imediatamente designável? É patente, pois, que não há outro modo de resistir aos

---

[68] "É no contexto de seus exercícios sobre o nó borromeano em suas diversas formas, através dos quais pretende 'esbarrar' no real, que Lacan toma a escrita joyceana como instrumento para avançar neste caminho, pois ela evidencia de forma clara o lapso do nó. O quarto elo – que a partir daí será designado como Sinthoma – funciona onde o traçado do nó falha, no lapso do nó. A arte de Joyce substancializa em sua consistência e em sua existência o quarto termo essencial ao nó, aproximando-se dele o mais possível. Para Lacan, o texto de Joyce é igualzinho a um nó borromeano e, como ele, traz muitos enigmas. (RINALDI, 2006, p. 79).

[69] "La syntaxe, ele-même, tout en restant le pivot qui garantit la nécessaire intelligibilité, cesse d'être le support logique du discours et reprend rang de Muse, une muse arabesque." (MARCHAL, 2002, p. XVI).

poderes repisadores da “linguagem encrática” (BARTHES, 1987, p. 22) – aquela que, por meio de repetições exaustivas, solidifica suas metáforas, suas plataformas políticas de conduta ética a ponto de fazê-las habitar o óbvio ululante da significação – senão pelo bombardeamento de seus lugares-comuns. Como, nos dias de hoje, os da publicidade do corpo são: “é gostoso e faz bem”; “bem estar bem”; “na nossa frente só você”; “emagrece mesmo”; “a dor sumiu”; “dedicação total a você”; “o seu futuro em nossas mãos” etc. Uma vez mais no compasso de Roland Barthes, só é possível exteriorizar-se às linguagens através de “um trabalho progressivo de extenuação”, uma vez que “desde que nomeio, sou nomeado” (BARTHES, 1987, p. 18) – onde o sujeito fala, há um poder institucional se exercendo através dele.

> Primeiro o texto liquida toda metalinguagem, e é nisso que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se por trás daquilo que é dito. Em seguida, o texto destrói até o fim, até a contradição, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolinguística (seu ‘gênero’) é ‘o cômico que não faz rir’, a ironia que não se sujeita, a jubilação sem alma, sem mística (Sarduy), a citação sem aspas. Por fim, o texto pode, se tiver gana, investir contra as estruturas canônicas da própria língua (Sollers): o léxico (neologismos exuberantes, palavras-gavetas, transliterações), a sintaxe (acaba a célula lógica, acaba a frase). Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosofal da matéria linguageira; esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação, é então coisa *de* linguagem e não *uma* linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada. (BARTHES, 1987, p. 18).

Esse “estado filosofal da matéria linguageira”, essa “coisa de linguagem” é o modo alquímico como quem escreve artisticamente transubstancia a palavra, cavando nela um recanto clandestino habitado por uma possibilidade de vida não cooptada pelo jogo das instituições: “O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, [...] uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante.” (DELEUZE, 1997, p. 15). Nesse sentido, a beatitude que se apresenta no

poema de Mallarmé é completamente inaudita: obtuso de nossa parte seria remetê-la a uma religião ou fazer dela um culto religioso. Tal beatitude não se erige, evidentemente, da hipertrofia das virtudes cristãs; não se trata de um estado moral imaculado. Estamos às voltas, em vez disso, com a perfectibilidade da forma asignificante do poema, sua pureza dissemelhante aos paradigmas com que poderíamos aferí-la. A respeito dessa santidade formal, vale a pena referirmos outra passagem de *Água viva*.

> E a beatitude tem essa mesma marca. A beatitude começa no momento em que o ato de pensar liberou-se da necessidade de forma. A beatitude começa no momento em que o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar do autor – este não precisa mais pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada. Poderia dizer do "tudo". Mas "tudo" é quantidade, e quantidade tem limite no seu próprio começo. A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espraiar seu pensar-sentir. (LISPECTOR, 1998a, p.90)

Quão rarefeitos são os espaços que possibilitam uma escrita que se espraie seu "pensar-sentir" para além do pragmatismo dos gêneros do discurso – somos educados a relatar, explicar, comentar, refletir, esquadrinhar, interpretar, catalogar, esclarecer, apontar, nomear, relacionar, distinguir, localizar, mensurar, categorizar, circunscrever, descortinar, identificar, delimitar, traduzir, informar, pormenorizar, comprovar, descrever, dissertar, demonstrar, ilustrar, corrigir, reformular, revisar, confirmar, refazer. Quando topamos com uma escrita como a de nossos autores, uma escrita-metástase, cujo único fim, no nosso entendimento, é o de fazer proliferar outros movimentos intransitivos de escrita, o que tratamos logo de fazer? Eis que nós nos rendemos a essas funções utilitárias da retórica escolar ou simplesmente nos calamos – assinalando, por esta última via, nosso desprazer pela leitura. Por um ou outro itinerário, é-nos muito custoso conviver com textos que só demandam de nós que escutemos, sem deles extrair finalidades ou lições cosmogônicas, seu silêncio – silêncio este musical, que está no pólo oposto da

mudez, pura resistência ao "fascismo[70]" da língua. Trata-se da exacerbação, com a ressalva de mais de um século de distância, do que Mallarmé chamava "l'universel reportage."

> Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains. (MALLARMÉ, 1992, p. 368).

Se é cabível falarmos em um suposto papel que determinada escrita de arte sustém – nem tudo que se pretende artístico o é verdadeiramente – é o de colocar em crise as formas vigentes de existência : "Embora remeta sempre a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação. A literatura é delírio, mas o delírio não diz respeito a pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal." (DELEUZE, 1997, p. 15). Em outros termos, perturbar as matrizes identitárias que nos conformam e nos asfixiam; desparafusar a narratividade por que damos a conhecer nossa experiência reiterativa do passado; incendiar todas as regiões do discurso que nos engessem na busca por uma totalidade inicial perdida. Em suma, a escrita-artista que aqui elogiamos é também arteira: ela nada restaura nem esclarece: pelo contrário, ela violenta a circunstância discursiva que a recebe, escavando nela sulcos espaço-temporais para que outras subjetividades – se a precisão do acaso assim o quiser – devenham. "Fim último da literatura: por em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida.

[70] "1. A Língua: 'aquilo por que, querendo ou não, sou falado', regras estritas de combinação: sintaxe. Essas regras são leis, permitem a comunicação (cf. segurança ou circulação viária para o cidadão) mas em contrapartida (ou em compensação) lhe impõem de fora um modo de ser, um sujeito, uma subjetividade: pelo peso da sintaxe, ele deve ser aquele sujeito, e não outro (por exemplo: precisando fatalmente determinar-se, sempre que fale, em relação ao masculino/feminino, ao senhor/você): as rubricas da língua são leis coercitivas, que o obrigam a falar → nesse sentido, tive a oportunidade de falar de um 'fascismo' da língua." (BARTHES, 2003, p. 91).

Escrever por esse povo que falta... ('por' significa 'em intenção de' e não 'em lugar de')." (DELEUZE, 1997, p. 15).

No rastro, portanto, da contemporânea e finissecular "musicienne du silence" e da beatitude preconizada pelo texto de *Água viva*, desfechamos esse instantâneo com um trecho do conto *A menina de lá*, de Guimarães Rosa[71] – retrato-delírio de uma pureza que escapa à ordem do discurso utilitário. Ponto similar com o que vimos até então, a menininha que morava "para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus" (ROSA, 2001, p. 67) era de uma impecabilidade que passava ao largo de qualquer formalização religiosa, filosófica, sociológica etc. A "Santa Nhinhinha" (ROSA, 2001, p. 72) que fazia brotar milagres na estiagem do nada sertanejo – quis que a mãe curasse e que a chuva viesse às suas cercanias – era "suasibilíssima e inábil como uma flor" (ROSA, 2001, p. 68). Mistério imperscrutável e insituável – como o dêitico do título sugere –, Nhinhinha também era feita de silêncios e de palavras incompreensíveis. Como, por exemplo, o verbo "xurugar" que veremos na próxima citação – tão puro e impreciso como o adjetivo "parambólica" do texto de Clarice por que passeamos mais acima. Sem a intenção de dar sermões aos homens, redimir nossos pecados ou nos guiar nos caminhos do bem, o esplendor de Nhinhinha consistia em permanecer à margem de qualquer significação positiva – nem mesmo a farsa da infância conseguira adestrá-la. Não agia como criança nem como o que quer que seja. Morreu de uma hora para outra: "todos os vivos atos se passam longe demais." (ROSA, 2001, p.71). Mas está por vir.

> Não que parecesse olhar ou enxergar de propósito. Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia. – "Ninguém entende muita coisa que ela fala..." – dizia o Pai, com certo espanto. Menos pela estranhez das palavras, pois só em raro ela perguntava, por exemplo: - Ele xurugou?

[71] "Mallarmé tem um parentesco evidente com Guimarães Rosa e seria fértil pesquisar as relações entre eles." (MEHOUDAR, 2009, p. 26).

– e, vai ver, quem e o quê, jamais se saberia. Mas, pelo esquisito do juízo ou enfeitado do sentido. Com riso imprevisto: - “Tatu não vê a lua...” – ela falasse. Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava; ou da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo. Só a pura vida. (ROSA, 2001, p. 67-68).

3 INSTANTÂNEO B – GATOGRAFIA

Localizaste o tempo e o espaço no discurso
que não se gatografa impunemente.
É ilusório pensar que restam dúvidas
e repetir o pedido imediato.
O nome morto vira lápide,
falsa impressão de eternidade.
Nem mesmo o cio exterior escapa
à presa discursiva que não sabe.
Nem mesmo o gosto frio de cerveja no teu corpo
se localiza solto na grafia.
Por mais que se gastem sete vidas
a pressa do discurso recomeça a recontá-las
fixamente, sem denúncia
gatográfica que a salte e cale[72].

Escrito no dia 2 de outubro de 1972, o poema sem título de Ana Cristina César nos afeta hoje como a matreirice de um gato levado. "Gatografar": escrever como um bichano no silêncio da madrugada, pulando leve entre os muros e caçando presas nos bueiros. Nos telhados espaço-temporais do discurso por que perambulamos, nossas felinas artimanhas, apesar de sua agilidade, não permanecem impunes: por mais que tentemos ludibriar as presas discursivas, nada escapa à sua ferocidade: "o nome morto vira lápide"; "o gosto frio de cerveja no teu corpo" vira nome. O pulo do gato cravado na escrita poética não franqueia ileso os limites da língua em que ele se move: gastam-se

[72] Poema de Ana Cristina César presente na coletânea *Inéditos e dispersos* (CESAR, 1998, p. 63).

suas sete vidas; o grafo da palavra, mais cedo ou mais tarde, o esgotará – saltar e calar. Diante dessa situação, podemos nos perguntar: o que essa "gatográfica" de Ana Cristina coloca em marcha? Antes de tudo, um certo paradoxo do discurso ao tentar correr atrás de seu próprio rabo: como a palavra – que é ação – pode performativizar em suas dobras o seu contrário? – a passividade absoluta. Sem tempo que a engendre e a situe, sem espaço que a circunscreva e sem sujeito que legitime sua razão, falar sobre a passividade é ir de encontro a ela, é asfixiar sua possibilidade, estando ela nas antípodas do que confere pertinência ao embate discursivo. Dizendo de outro modo, o "cio exterior", o silêncio que não tem concerto nem nunca terá, o gozo[73] dissoluto, a neutralidade extrema do existir: tudo isso não pode configurar matéria temática para o desenrolar da palavra; as garras da ordem do discurso acabam por reificar essas (i)rrealidades como experiências transmissíveis, conferindo a elas uma solidez e uma visibilidade que as adultera completamente – elas deixam de integrar aquilo que está fora dos estratos de poder-saber[74] da nossa conjuntura histórico-discursiva, ou seja, elas se tornam, pela culatra, legíveis e enunciáveis e adquirem uma legenda no jogo político do conhecimento. Acerca disso, Maurice Blanchot aponta as contradições performativas desse discurso sobre a passividade.

> Le discours sur la passivité la trahit nécessairement, mais peut ressaisir certains des traits par lequels il est infidèle : non seulement le discours est actif, il se déploie, se développe selon les règles qui lui assurent une certaine cohérence, non seulement il est synthétique, répondant à une certaine unité de parole et répondant à un temps qui, toujours mémoire de soi-même, se retient en un ensemble synchronique – activité, développement, cohérence, unité, présence d'ensemble, tous caractères qui ne peuvent se dire de la passivité, mais il y a plus : le discours sur

[73] Referimo-nos aqui ao conceito de gozo do ponto de vista psicanalítico. A esse propósito, Philippe Willemart assevera: "Porque a linguagem mortifica o gozo; falando do gozo, ele já entra na estrutura simbólica da linguagem e perde sua força, sua instabilidade e seu sabor." (WILLEMART, 2005, p. 63).

[74] "Com Platão se inicia um grande mito ocidental, o de que há antinomia entre saber e poder. Se há saber, é preciso que ele renuncie ao poder. Onde se encontra saber e ciência em sua verdade pura, não pode mais haver poder político. Esse grande mito precisa ser liquidado. Foi esse mito que Nietzsche começou a demolir ao mostrar, em numerosos textos já citados, que por trás de todo saber, de todo conhecimento, o que está em jogo é uma luta de poder. O poder político não está ausente do saber, ele é tramado com o saber." (FOUCAULT, 2002, p. 51).

> la passivité la fait apparaître, la présente et la représente, alors que, peut-être (peut-être), la passivité est cette part « inhumaine » de l'homme qui, destitué du pouvoir, écarté de l'unité, ne saurait donner lieu à rien qui apparaisse ou se montre, ne se signalant ou ne s'indiquant pas et, ainsi, par la dispersion et la défection, tombant toujours au-dessous de ce que l'on peut annoncer d'elle, fût-ce à titre provisoire. (BLANCHOT, 1980, p. 31-32).

Roland Barthes em seu curso sobre *O Neutro* descreve o mesmo paradoxo se ancorando na assertividade inerente à língua. Como vimos mais acima ao tratarmos das pinturas de Klee, Kandinsky e Magritte, os enunciados verbais cotidianos têm por sustentação relações de caráter atributivo entre os seres e as coisas: isso é aquilo; aquilo não é isso. Afirmando ou negando, a linguagem verbal sempre aponta para um sentido, uma significação. Nessas condições, a neutralidade do pensamento – seu ponto zero valorativo – se daria no combate com as malhas afirmativas do sistema linguístico. O paradoxo do neutro, paralelo ao da passividade blanchotiana, consiste nessa briga contra o material linguageiro.

> Eu disse: o discurso precisa "brigar" com a língua, quando quer desfazer sua assertividade natural. De fato, é sempre uma luta, uma prova de forças – encontramos aqui o paradoxo do Neutro: pensamento e prática do não-conflito, ele é coagido à asserção, ao conflito, para se fazer ouvir → há na língua (tomemos aqui a palavra em seu sentido genérico, englobando língua e discurso) uma disposição dramática: quer o discurso assuma a arrogância da asserção, quer deseje contrariá-la → tensão, jogo, peripécias de língua. (BARTHES, 2003, p. 96).

Ora, é exatamente dessa luta contra a dimensão assertiva da linguagem que desponta um fenômeno de escrita bastante comum em Mallarmé e Clarice. Se em Ana Cristina vislumbramos o miado da forma, o que ouviremos nos dois autores em questão é o som murmurado na região fronteiriça entre a potência luminosa da verdade e a sedutora obscuridade da insciência. A isso chamaremos rumor[75]. Lançar-nos-emos de

[75] "Sm (lat rumore) 1 Murmúrio ou ruído de coisas que mudam de lugar. 2 Som confuso. 3 Ruído surdo 4 Sussuro 5 Murmúrio de vozes." (MICHAELIS, 1998, p. 1866).

agora em diante, então, aos momentos patéticos da leitura de dois textos – um de Mallarmé; outro de Clarice – e ao modo como tais rumores da língua são aí orquestrados. De que modo essa relutância contra a tragicidade[76] da escrita nos afeta hoje? O que tais textos realizam?

3.1 A orquestração do rumor

Ah! Caicó arcaico
Em meu peito catolaico
Tudo é descrença e fé

Ah! Caicó arcaico
Meu texto é mallarmaico
Tudo rejeita e quer[77]

Como esculpir o murmúrio, o cicio, o sussurro? Como fotografar o movimento daquilo que resiste a qualquer tentativa de formalização definitiva? Como operar com um continente-conteúdo ficcional que não se materializa, por um lado, num predicado que o delimite e que nos permita manipulá-lo nem se evanesce, por outro, numa gagueira louca e sem nexo? Michel Foucault, ao tratar da análise que Jean-Pierre Richard faz da obra de Mallarmé, identifica um deslocamento necessário operado pela crítica esse autor. Vejamos do que se trata.

> Não se trata mais de opor nem mesmo de distinguir o fundo e a forma. Não que se tenha enfim encontrado o lugar de sua unidade, mas porque o problema da análise literária se deslocou: trata-se agora de confrontar a forma e o informe, de estudar o movimento de um murmúrio. Em vez de analisar o formal por esse lado diurno, orientado para o sentido, em

[76] "De fato, a escrita é fundamentalmente assertiva: mais vale aceitá-lo estoicamente, 'tragicamente': dizer, escrever e calar sobre a ferida da afirmação." (BARTHES, 2003, p. 99)

[77] Trecho da canção A prosa impúrpura do Caicó, de Chico César. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=IR8lcTj_Kkc. Acesso em 25 de janeiro de 2014.

> vez de tratá-lo em sua função frontal de significante, ele é considerado pelo seu lado sombrio e noturno, pela sua faceta voltada para seu próprio desenlace: de onde ele vem e onde vai de novo se perder. A forma não é senão um modo de aparecimento da não-forma (talvez o único, mas ela não passa dessa transitória fulguração). (FOUCAULT, 2009, p. 187).

O referido deslocamento consiste, de acordo com a perspectiva foucaultiana, em acompanharmos o modo como aquilo que não é discursivizável – aquilo que está fora do que nossa circunstância histórica pode ver e enunciar – encontra meios de efetuação na dimensão simbólica da escrita. Vale a pena, então, estabelecermos aqui, ainda que não seja o objetivo do nosso estudo, uma relação entre essa "não-forma" que rasura[78] as formas constituídas da linguagem e a lição de Jacques Lacan sobre *Lituraterra*. O excerto a seguir nos dá uma ideia disso.

> Proporei alguma coisa, assim, brutalmente, para vir depois *a letter*, *a litter*. Quanto a mim, eu lhes digo, será que a letra não é o literal a ser fundado no litoral? Porque este é diferente de uma fronteira. Aliás, vocês devem ter observado que essas duas coisas nunca se confundem. O litoral é aquilo que instaura um domínio inteiro como formando uma fronteira, se vocês quiserem, mas justamente por eles não terem absolutamente nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca.
> Não é a letra propriamente o litoral? A borda do furo no saber que a psicanálise designa, justamente ao abordá-lo, não é isso que a letra desenha? [...] Entre o gozo e o saber, a letra constituiria o litoral. (LACAN, 2007, p. 109-110).

Para Lacan, a escrita literária promoveria a inscrição da letra, que se situa no registro do real, na cadeia significante da linguagem[79]. Segundo Teresinha Natal Meirelles do Prado, duas são as funções da letra: o de fazer furo (trou) e o de circunscrever o objeto (a). A partir da escrita, o gozo surge ao mesmo tempo como enigma, furo, sentido

[78] "Litura, lituraterra. Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. Litura pura é o literal. Produzir essa rasura é reproduzir a metade com que o sujeito subsiste." (LACAN, 2007, p. 113).
[79] "Como, é claro, não estou certo de que meu discurso seja entendido, será preciso eu destacar uma oposição. A escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico. Desse jeito, isso lhes poderá servir de estribilho." (LACAN, 2007, p. 114).

e indicação de um lugar. (PRADO, 2005, p. 96). Nessas vias, a escritura colocaria em ato repetidamente esse objeto inexistente que sempre escapa: "Le réel est ici ce qui revient toujours à la même place – à cette place où le sujet en tant qu'il cogite, où la *res cogitans* ne le rencontre pas". (LACAN, 1990, p. 59). Desse movimento de inscrição do gozo na escritura literária, Philippe Willemart nos acena com "a lógica do inexistente[80]": conceito com o qual poderíamos delinear o estilo de um escritor através das ocorrências que se repetem tanto em suas obras publicadas como no rascunhos delas. Além disso tudo, o que chama nossa atenção nessa ponte digressiva que ora fazemos com a psicanálise é a semelhança entre as definições da passividade e do neutro[81] acima referidas com a do furo no inconsciente em Lacan: tendo estatuto pré-ontológico, tal furo não se configura na ordem do ser nem do não-ser, mas na do "não-realizado."

> La béance de l'inconscient, nous pourrions la dire pré-ontologique. J'ai insisté sur ce caractère trop oublié – oublié d'une façon qui n'est pas sans signification – de la première émergence de l'inconscient, qui est de ne pas prêter à l'ontologie. Ce qui en effet s'est montré d'abord à Freud, aux découvreurs, à ceux qui ont fait les premiers pas, ce qui se montre encore à quiconque dans l'analyse accomode un temps son regard à ce qui est proprement de l'ordre de l'inconscient, - c'est que ce n'est ni être, ni non-être, c'est du non-réalisé. (LACAN, 1990, p. 38)

Tomada pelo viés lacaniano, blanchotiano ou barthesiano, a pauta do nosso trabalho será, no entanto, o modo como a fulguração desse murmúrio, dessa não-forma, é orquestrada. A essas tantas, o leitor já deve ter se dado conta – pelo encaminhamento antimetafísico que nos temos dado desde o início – de que não nos atemos nesse trabalho

---

[80] "O que poderia ser esse inexistente em literatura? Poderia chama-lo de estilo. É a marca, o sinal ou o selo que persegue o escritor (insisto aqui no escritor como objeto da ação); é a identidade do autor (e não a do escritor) que ele repete a cada folio ou tenta repetir sem se dar conta a cada página do manuscrito; contudo, cada obra repete um inexistente diferente que se acrescenta a sua identidade múltipla." (WILLEMART, 2008, p. 195).

[81] Lacan recusou a psicologização da teoria analítica sobre o inconsciente, preservando seu caráter evanescente e negativo, alheio a qualquer visibilidade, consistência e verdade. O aspecto pré-ontológico, descontínuo e inapreensível (isto é, alheio ao dizer) do inconsciente lacaniano nesta sua vertente – muito diferente daquela que a ortodoxia lacaniana tenta nos infligir – nos aproxima do neutro de Blanchot, que também vacila numa virtualidade aquém do ser, da unidade e da palavra". (PELBART, 2009, p. 84)

a noções filosóficas como "conhecimento em si[82]", "natureza do conhecimento" e/ou "faculdades universais do conhecer". Sendo assim, as principais questões que se interpõem entre nós e os textos dos autores aqui irmanados são: i. quais são as condições políticas[83] no que se refere à produção da verdade literária – assumindo que a arte também é uma forma de conhecimento – que se dá a ver neles?; ii. quais são os dispositivos discursivos de outros domínios do saber[84] que se desmantelam no acontecimento da circulação desses textos?; iii. quais são as implicações do agenciamento narrativo que fazemos a partir deles na contemporaneidade?

Marcos Siscar nos dá uma pista, mobilizando a metáfora da "universel reportage" de Mallarmé, da relação que a linguagem poética pode ter com, por exemplo, o poderio econômico, uma vez que "parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée." (MALLARMÉ, 1994, p. 366).

> O poderio econômico é aquele que negocia a realidade por meio de palavras, por meio de uma certa concepção de linguagem, que transforma a linguagem em uma 'universal reportagem'. Desse modo, alienando a linguagem, aliena também o homem de sua divindade. A profanação crítica, no caso, não se baseia em nenhuma nostalgia pré-capitalista de valores não mercantes. No

[82] "Nietzsche diz em *A genealogia da moral:* 'Abstenhamo-nos, senhores filósofos, dos tentáculos das noções contraditórias tais como razão pura, espiritualidade absoluta, conhecimento em-si.' Ou, ainda, em *A vontade de poder*, Nietzsche afirma que não há ser-em-si, como também não pode haver compreendia por conhecimento em-si. Nietzsche quer dizer que não há uma natureza do conhecimento, uma essência do conhecimento, condições universais para o conhecimento, mas que o conhecimento é, cada vez, o resultado histórico e pontual de condições que não são da ordem do conhecimento. O conhecimento é um efeito ou um acontecimento que pode ser colocado sob o signo do conhecer. O conhecimento não é uma faculdade nem uma estrutura universal. Mesmo quando utiliza um certo número de elementos que podem passar por universais, esse conhecimento será apenas da ordem do resultado, do acontecimento, do efeito." (FOUCAULT, 2002, p. 24).

[83] "Ora, se quisermos saber o que é o conhecimento, não é preciso nos aproximarmos da forma de vida, de existência, de ascetismo, própria ao filósofo. Se quisermos realmente conhecer o conhecimento, saber o que ele é, apreendê-lo em sua raiz, em sua fabricação, devemos nos aproximar, não dos filósofos, mas dos políticos, devemos compreender quais são as relações de luta e de poder. E é somente nessas relações de luta e de poder – na maneira como os homens entre si se odeiam, lutam, procuram dominar uns aos outros, querem exercer, uns sobre os outros relações de poder – que compreendemos em que consiste o conhecimento." (FOUCAULT, 2002, p. 23).

[84] Referimo-nos aqui ao acosso que sofremos de ordens discursivas como as da publicidade, do jornalismo, do *mass media* etc. A linguagem inerente a esses domínios traz em seu bojo seus *partis pris* tomados como obviedades; é exatamente no seio do que é tido como óbvio que a lavra escriturística dos autores em jogo meterá sua foice.

> lugar da catedral, como lembra Marchal, Mallarmé sonha com a edificação de um palácio de vidro, baseado no gênio metafórico e aliterativo da língua, instalando o nada no centro do espaço social. (SISCAR, 2010, pp.94-95)

Como um "palácio de vidro" edificado no seio da cidade, a escritura dos dois autores constitui, para nós, mais do que um movimento de resistência política – não no sentido neomarxista – nas entranhas da linguagem: trata-se de uma violência contra os agenciamentos petrificados nas diversificadas ordens discursivas que nos acossam (as ciências, a publicidade, o jornalismo, o *mass media*, enfim, a "universal reportagem") e da cintilação da palavra como ser anônimo que se institui como ruína do próprio ser, como quer Peter Pál Pelbart.

> O "fundamento" da obra acaba sendo o abismo aterrador com o qual (e contra o qual) ela foi construída, e sobre o qual ela se sustenta por um instante ao menos, na iminência, sempre, de ser engolfada de vez. Forçando um pouco, diríamos que a essência da obra – aquilo que constitui seu "chão", sua "condição", seu "destino", seu movimento mais próprio – é sua ruína. O ser da obra é a ruína do ser. (PELBART, 2009, p.79)

Podemos afirmar desde já que a intersecção Mallarmé-Clarice que aqui se desenha se dá na postura que os dois autores nos convidam a assumir: estamos diante deles menos como quem tenta remetê-los a uma realidade consignada do que como quem embarca corajosamente no naufrágio de toda realidade "de antemão retombada do mal de alçar o voo", tomando de empréstimo o conhecido verso de Mallarmé em "Um Lance de Dados". Em suma, com os "rasgos" – tomando esse termo na acepção que lhe conferimos no primeiro capítulo, isto é, a de que há em nós uma "pulsão que nos leva a despedaçar a obra" – que fizemos das páginas desses dois escritores, bricolaremos aqui um outro cenário de relações críticas.

Para realizar este estudo, escolhemos a versão redigida entre 1868 e 1887 do "Sonnet Allégorique de Lui-Même", que chamaremos doravante "Sonnet en Yx"; e o conto "O Ovo e a Galinha", publicado na coletânea de 1971 "Felicidade Clandestina". Analisando e comentando passagens do conto brasileiro e do poema francês, tentaremos evidenciar, pela semelhança de procedimentos formais, a relação vicária entre navegação e naufrágio da e na linguagem, isto é, o modo como os dois autores tornam audível (e visível) a região de silêncio e obscuridade da vida que, no espaço literário, se manifestam como rumor e transição infinita de cores, como pormenorizaremos mais adiante.

3.2 Um ovo cegante

"De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo." (LISPECTOR, 1998d, p.49) É com essa frase que se inicia a narrativa clariceana cujo título reutiliza um dos bordões mais famosos a respeito dos mistérios do princípio de causalidade socrático-platônico-aristotélico de que a razão clássica é tributária: distendidos no tempo cronológico, o ovo é a origem da galinha, que, por sua vez, é a condição de existência primária dele mesmo; sendo assim, quem botou e chocou o primeiro ovo do mundo? Com esse questionamento aparentemente brincalhão do senso comum que o título faz lembrar é que a narradora-personagem anuncia a precariedade desse instrumento racional, manifestado no olhar penoso, em crise com a coisa vista, que se ensaiará ao longo do texto. Da consciência inquietante dessa precariedade do que é visível, buscando ultrapassar as condições de luz que conformam o olhar cotidiano e viciado, é que o narrador tece essa meditação visual, lançando-se na imensidão do ovo como um navegador que se recusasse a tapar as orelhas diante do perigo. "Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo." (LISPECTOR,

1998d, p.49) Como se percebe nesse trecho, é o enunciado habitual sobre o objeto meditado que calcifica as possibilidades do olhar e que, por extensão, delimita o campo de ação do sujeito que olha. “O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente, ele não existe.” (LISPECTOR, 1998d, p.49) Não se trata, pois, de buscar uma verdade filosófica oclusa acerca do ovo, que não nos é dado a ver como objeto passível de definição nem como sujeito identificável: são os expedientes da linguagem daquele que conta o conto que não são mais suficientes e que, no entanto, se revezam diante da premência do próprio gesto de contar o ovo, esse eterno desconhecido, essa “exteriorização invisível”: “A relação com o neutro entendido como o desconhecido, com o neutro enquanto desconhecido, significa que esse desconhecido não pode vir à luz pois pertence a uma região estranha à visibilidade, sem que no entanto seja completamente invisível.” (PELBART, 2009, p.96). As cascas do ovo não interiorizam um significado final em estado de gema: elas são o invólucro do próprio silêncio que não pode ser comido pelo sujeito, ou seja, assimilado pelos sistemas de representação de que ele dispõe, tamanha é a potência da vida no espaço que a literatura institui. É, nessas vias, entre a recalcitrância da palavra óbvia, utensílio dos enunciados compartilhados entre os homens que dão ao real alguma visibilidade, e a intransigência do silêncio, trepidação criativa da vida que se funda nas artes, que o texto acaba por orquestrar uma espécie de rumor que se canta da primeira à última linha: “Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo. – Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo, ovo é óbvio.” (LISPECTOR, 1998d, pp.49-50)

“Mas dedicar-me à visão do ovo seria morrer para a vida mundana, e eu preciso da gema e da clara.” (LISPECTOR, 1998d, p.50) Lidar com esse rumor, como se nota agora, exige ainda que o sujeito se livre das camadas que compõem seu nome, seu ego,

seu eu-civil, sua intimidade, enfim, sua vida humana. Estamos aqui às voltas com uma espécie de antinarrativa: a narradora tenta circunscrever a experiência da visão não-mundana do ovo, essa coisa incômoda que não é figurável e com a qual só podemos flertar como adivinhos pela aceitação do fracasso da própria linguagem. Quando a obra literária atinge uma região fora do ser e do não ser do mundo (região esta que, no entanto, não constitui um além-mundo, mas antes um outro do mundo, um ultramundo); quando sua essência falha como dado pré-existente é que ela, paradoxalmente, obtém o que não conseguiu, fulgurando eternamente outra no espaço em que aquilo de que fala desapareceu. É o que Maurice Blanchot, novamente de acordo com Peter Pál Pelbart, chama de "a outra noite", cintilação noturna em que a obra de literatura se livra de toda subordinação que a reenvie a uma pessoa, a um lugar, a uma possibilidade, ou melhor, a uma similitude com o que é possível. Errância desse espaço puro sem lugar:

> Paradoxo: nós costumamos associar o repouso ao 'lugar' – um lugar na vida, na profissão, na estrutura familiar, um lugar na praia, numa casa de campo, um lugar ao sol... E Barthes nos diz justo o contrário: o império dos lugares cansa. Ao invés dos lugares, o espaço. O neutro representa o recuo dos lugares em direção ao espaço – com tudo o que isso implica em termos de possibilidade de circulação, estados intensivos e uma nova modalidade de experiência nômade. Nela prima o indefinido, o indeterminado, a deriva, a errância, a perda etc. (PELBART, 2009, p.91)

Realização do irrealizável, do impossível, a imagem desse ovo que não pode ser visto e representado pelo pensamento (com que frigimos ovos na frigideira do dia-a-dia) escorre gosmenta ameaçando nossos mais humanos asseios: "Em relação ao ovo, o perigo é que se descubra o que se poderia chamar de beleza, isto é, sua veracidade. A veracidade do ovo não é verossímil." (LISPECTOR, 1998d, pp.51-52)

Esse luminoso ovo clariceano não é sujeito nem objeto de conhecimento: ele é o próprio desconhecido. Contudo, não se trata de um desconhecido cujo conhecimento

esteja por vir por uma suposta ordem evolutiva dos estratos da razão humana; tampouco poderíamos dizer que ele constitui uma categoria incognoscível e transcendente da existência. Sua afirmação linguística só é possível se ele se mantiver como tal: inominável, já que todo nome nele cabe e se esvai. "Ovo visto, ovo perdido" (Ibidem, p.49): por não possuir uma substância, toda tentativa de substantivação distancia o narrador da nudez e da brancura que ele persegue de modo agônico: "a metamorfose está se fazendo em mim: começo a não poder mais enxergar o ovo." (Ibidem, p.54) Adentrar a cegueira que o ovo exige para ser enxergado representa, no entanto, um perigo para a sobrevivência da narradora porque pressuporia a coragem do mais solitário dos atos humanos que confina com as raias da loucura e da inumanidade: "Chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade." (Ibidem, p.51) Como se vê, a vida coloca em risco a sobrevivência e a tranquilidade do ser: "O desarvoramento da galinha vem disso: gostar não fazia parte de nascer. Gostar de estar vivo dói." (Ibidem, p.52)

É, portanto, no intervalo entre essa coragem de caminhar com as palavras e a potência desleal do silêncio que a narradora em questão faz do seu monólogo, retomando a expressão citada acima, uma orquestração do rumor. Nesse especial, o percurso formal que vale a pena registrar aqui é o da inconstância dos significantes utilizados para fixar o ovo, já que todos eles se tornam escorregadios, afinal, "o ovo é um esquivo" (Ibidem, p.59). Como atributo do sujeito do verbo ser, o ovo é: "a promessa de um dia chegar a ver o ovo" (Ibidem, p.49); "supersensível como há sons supersônicos" (Ibidem, p.49); "óbvio" (Ibidem, p.50); "branco mesmo" (Ibidem, p.51); "uma coisa suspensa" (Ibidem, p.50); "uma exteriorização" (Ibidem, p.50); "a alma da galinha" (Ibidem, p.50); "ovo no espaço" (Ibidem, p.50); "um dom" (Ibidem, p.51); "invisível a olho nu" (Ibidem, p.51); "basicamente um jarro?" (Ibidem, p.51); "originário da Macedônia" (Ibidem, p.51); "coisa que precisa tomar cuidado" (Ibidem, p.51); "sempre revolucionário" (Ibidem,

p.51); “o grande sacrifício da galinha” (Ibidem, p.52); “a cruz que a galinha carrega na vida” (Ibidem, p.52); e “o sonho inatingível da galinha” (Ibidem, p.52). Nenhum desses atributos é capaz de alcançar o ovo; no entanto, o movimento que todos eles perfazem, como saldo final da narrativa, nos dá o “alcançável”, esse rumorejar que rejeita e quer todas as definições, que está constantemente em devir, como a música das sereias que se origina na zona de sua própria desaparição endossando a imagem com que Maurice Blanchot inicia *O livro por vir*:

> As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, o levavam realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas. (BLANCHOT, 2005, p.3)

“Comecei a falar da galinha e há muito já não estou falando mais da galinha. Mas ainda estou falando do ovo.” (LISPECTOR, 1998d, p.55) À força de repetir como um mantra a palavra ovo, ela se esvazia: despida do conceito habitual que esse referente[85] carrega, o processo de “semiosis” – dado que a relação linguística não se estabelece entre a palavra e a coisa, mas entre “entre um signo e outro, um texto e outro texto” (COMPAGNON, 2002, p.109) – da narrativa o transforma em uma exterioridade pura, isto é, numa superfície absoluta cuja potência consiste em fazer surgir no espaço literário acontecimentos que não são da ordem do vislumbrável e do intuível do ponto de vista da

[85] “A partir dessa última perspectiva, o saber referencial da língua não é um saber sobre o real, mas um saber que toca o real; nele faz ato, pois ele mesmo é isto de que o real é feito. O referente não é, portanto, uma substância preexistente, mas um ato; um movimento dinâmico de modificação do real. [...] Não se trata de um real inatingível, para além da linguagem, mas a realização da linguagem como não totalizável e constituída a partir do que nela faz furo.” (PRADO, 2005, p. 66).

tessitura dos discursos dos saberes que ajuízam e arregimentam o campo de nossa visão cotidiana. Em outros termos: o ovo não é a potência de um significado esfíngico perdido no mapa, cioso de um aventureiro que o busque e o decifre; mas sim uma estratégia de violência criativa que não imita o mundo tal como o conhecemos, que ataca os poderes do óbvio e do lógico, e que choca, no ninho da linguagem, "a iminência incessante pela qual a vida dura desejando." (PELBART, 2009, pp. 80-81) Afinal, "O ovo vive foragido por estar sempre adiantado demais para a sua época. – Ovo por enquanto será sempre revolucionário. – Ele vive dentro da galinha para que não o chamem de branco." (LISPECTOR, 1998d, p.51)

Visão cegante, ultravisão que se firma na obscuridade e tira suas forças dela, contemplando, no espaço artístico da literatura, o oco de onde a fala se protela e se projeta como rumor. Como bem testifica a narradora-personagem de *A Paixão Segundo G.H* na passagem que abaixo transcrevemos, o fracasso da linguagem diante do que não pode ser dito é, cobra urobórica, sua condição de vitória:

> Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1998c, p. 176)

3.3 O nada sonoro

Alinhavando o que foi chamado anteriormente como a "orquestração do rumor" no conto de Clarice, pretendemos iniciar a análise comentada do *Sonnet en Yx* de Mallarmé. Nesse poema, veremos o modo como o eu-lírico, mergulhado no que o próprio

nomeava como sendo a “desaparição elocutória do autor”, também constrói um reino autônomo em que as palavras não se abrem mais às referências dicionarizadas tidas e havidas nas enciclopédias do mundo, refletindo-se umas nas outras em um jogo especular infinito e infinitivo, vibrando através da força que as fez desaparecer na “outra noite” (retomando o conceito acima utilizado). Endossando a posição de Blanchot sobre tal desaparição: “Mas há outro nível em que a afirmação do livro sem autor toma um sentido muito diferente e, a meu ver, muito mais importante. ‘A obra implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras, mobilizadas pelo choque de sua desigualdade...’” (BLANCHOT, 2005, p.334). Assim como o mantra visual clariceano, com todas as suas malogradas tentativas gramaticais de enxergar o ovo, essa instância inelutável do neutro[86]; o empreendimento mallarmaico descreve uma trajetória musical pautada no silêncio e no abismo do espaço de “mobilidade pura” que é o texto literário: “A poesia se torna então o que seria a música, se reduzida à sua essência silenciosa: um andamento e um desdobramento de puras relações, isto é, mobilidade pura.” (BLANCHOT, 2005, p. 330) Transplantamos abaixo, então, o soneto de Mallarmé de que trataremos:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L’Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d’inanité sonore,
(Car le Maître est aller puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s’honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or

[86] Ainda segundo Pelbart (2009), a principal característica do neutro é o seu caráter intrinsecamente atópico. Ele não é nem da ordem do ser nem do objeto, já que só pode ser considerado objeto o que tem lugar detectável no interior de um campo.

Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

(apud CAMPOS, 1974)

Primeiramente, é preciso fazer algumas observações sobre a organização do poema: trata-se de dois quartetos e dois tercetos que não foram construídos através do esquema da tradição: Mallarmé toma a rima feminina da masculina e a masculina da feminina, como se uma fosse o reflexo da outra (os quartetos: "yx" e "ore"; os tercetos: "or" e "ixe"; a forma utilizada é "ABAB: ABAB/CCD: CDC"). O poema apresenta também duas frases que o constituem: uma que se estende nos quartetos e outra nos tercetos, o que se opõe à tendência francesa de organização silogística dos sonetos (exposição, negação, crise e desfecho). O poeta reaproveita as técnicas da tradição poética, modificando-lhes algumas feições, já que a matéria de que trata exige essa "modulação" de sua voz:

> Une haute liberté d'acquise, la plus neuve: je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de rien qui ait été beau dans le passé, je demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du génie classique: seulement, quand n'y aura pas lieu, à cause d'une sentimentale bouffée ou pour un récit, de déranger les échos vénérables, on regardera à le faire. Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun.
> Selon moi, jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré. (MALLARMÉ, 2002, p.360)

Em seguida, antes de começar a análise detalhada de cada verso, faz-se necessário explicitar a primeira linha de composição do soneto: o esquema do "jogo de espelhos" que podemos notar na declaração a seguir:

> J'extrais ce sonnet [...] d'une étude projetée sur la parole: il est inverse, je peux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes [...] J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul se réfléchissant de toutes les façons [...] (MALLARMÉ, 2002, p.1489-1490).

Encharcado das águas mitológicas de um discurso amnésico[87], as palavras do poema são totalmente opacas, não possuem um "além", uma dimensão transcendente: o sentido, em relação ao espaço de criação poética, é imanente e intransitivo. Como escreveu o poeta, se houver um sentido, este será "mirage interne" das palavras, ressalvando que "je me consolorais du contraire", ou seja, declara sua intenção em não produzir sentido reconhecível "grâce à la dose de poésie qu'il renferme". Note ainda que a poesia, no comentário do autor, se harmoniza com a noção, no presente estudo mobilizada, de espaço puro e sem lugar, espaço da "outra noite". Assim como o ovo de Clarice que "não tem um si-mesmo" e "individualmente não existe" (ou seja, desconhecido porque não é passível de conhecimento), o jogo de espelhos do soneto em questão não tem em perspectiva a imagem primeira que desencadeou sua ação. Como o título da primeira versão de 1868 do poema sugere, "Sonnet Allégorique de Lui-Même", o objeto, por assim dizer, de que trata o texto é reflexo puro de si mesmo, não pertencendo à ordem do retratável, como o ovo clariceano: antipintura que só poderia constituir uma figura se tomássemos como diapasão a dimensão imanente do próprio texto, esse reino à revelia. Trabalho de alquimista, Midas ao contrário, o poeta e/ou escritor de prosa, cria "des-criando" o que já existe, instituindo no mundo possível mundos invisíveis que com este, paradoxalmente, dialogam em condição de víscera: "A alquimia pretende criar e fazer. A poesia des-cria e institui o reino do que não existe e não pode, designando ao

[87] De acordo com Bertrand Marchal no ensaio *Ses purs ongles* (1985), é necessário que a linguagem se esqueça como linguagem para adquirir caráter mítico. E toda divindade não é nada senão uma palavra que perdeu sua memória etimológica.

homem como sua vocação suprema algo que não pode ser enunciado em termos de poder" (BLANCHOT, 2005, p.333)

Nessas vias, vamos ao poema propriamente dito. O particípio presente do primeiro verso do soneto sugere um gesto de oferta quase religioso, uma elevação quase ritualística (vide a reverberação litúrgica da palavra "crédences" na segunda estrofe): "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx." Contudo, o termo "onyx" acaba por remeter às "ongles" a imagem destas: tal gesto dedicatório, no lugar de manifestar a ação de oferta absoluta sugerida, não se refere senão a si mesmo. As três outras rimas da estrofe, "lampadophore", "Phénix", sendo palavras de origem grega, nos incitam a tomar "onyx" na acepção grega também: em grego, "onyx" designa a matéria das unhas, de modo que, primeiro reflexo do jogo acima referido, "ongles" e "onyx" se refletem mutuamente. A partir do segundo verso, a "Angoisse" (personificada com uma maiúscula) sustenta o "revê vespéral": trata-se de uma luz que se apaga na aparição do sol negro. Ao fim do terceiro verso, vale notar que, ainda que a "Phénix" seja o pássaro que renasce de suas cinzas, nesse soneto não é ela quem é queimada: ao contrário, é ela aquela que queima: a luz queima dia-a-dia os sonhos da noite. Outro reflexo recíproco: a expressão "cinéraire amphore" convoca imediatamente a imagem precedente da "Phénix": esse recipiente luminoso e funerário é o receptáculo perfeito que recolhe o sol morto, o "rêve vespéral" queimado pela "Phénix". No fim da estrofe, do "rêve vespéral brûlé", não resta nada: nenhuma "cinéraire amphore" pode recolher as cinzas.

Na segunda estrofe, podemos ler imediatamente uma palavra estranha: o "ptyx". "Ptyx" é, antes de mais nada, a palavra que por excelência não designa nada, que só possui realidade como som: "l'aboli bibelot d'inanité sonore" de que o próximo verso (um aposto) fala. O "ptyx" é o signo do poema, sua "mise en abyme", nenhum ptyx enuncia a ausência de um poema que diz sua própria ausência, transubstanciando-a (e aqui cabe

mais uma vez a supracitada imagem do Midas ao contrário) em aparição poética: como o algarismo zero que é signo da própria falta ou como "o ovo" que é "a promessa de um dia ver o ovo", o poema é "nul" porque é o gesto de que o "Néant s'honore" (que também, nesse caso, poderia ser lido como "néant sonore"). Apesar da possibilidade de lermos essa palavra em sua origem grega (lá ela designa uma "conque", uma concha do mar), a expressão nos serve aqui para reforçar novamente o acima referido depoimento de Mallarmé: "un sonnet nul se réfléchissant de toutes les façons". O segundo quarteto acaba com os parênteses que suscitam a existência de um "Maître" que "est allé puiser des pleurs au Styx": o "Maître" se dirigiu ao rio da morte como um novo Orfeu que, por falta da lira mágica, tem como único recurso o "ptyx" (uma vez que o "seul objet dont le Néant s'honore corresponde ao "ptyx", instrumento "d'inanité sonore", poema "cinéraire"). Nessas vias, a esse novo Orfeu que brota do poema só é concedido "puiser des pleurs" por causa de uma Eurídice perdida para sempre. Tal busca órfica da ausente, fadada ao fracasso-vitória da poesia, pode ser entendida de novo como "mise en abyme" do poema diante da sua aspiração ao "Néant": o poeta desce aos infernos do nada absoluto, o "salon vide" do quinto verso, para fazer cantar desse espaço obscuro sua infigurável musa, sua "Beatriz":

> Limitando-me aqui a alguns pontos de referência, quero somente lembrar que as relações de Mallarmé com o acaso são dadas num duplo encaminhamento: por um lado, é a busca de uma obra necessária que o orienta para uma poesia de ausência e de negação, em que nada de anedótico, nem de real, nem de fortuito deve ter lugar. Mas, por outro lado, dessas poderosas negativas, que agem também na linguagem e que ele só parece usar para chegar, rasurando o que é vivo, a uma fala rigorosa, sabemos que faz uma experiência direta, de uma importância essencial, experiência que poderíamos chamar de imediata, se precisamente o imediato não fosse 'imediatamente' negado nessa experiência. Lembremos somente a declaração de 1867, a Lefébure: "Criei minha obra somente por eliminação, e toda verdade adquirida nascia somente da perda de uma impressão que, tendo cintilado, tinha-se consumado e me permitia, graças às suas trevas dissolvidas, avançar mais profundamente na sensação das Trevas Absolutas. A Destruição foi minha Beatriz." (BLANCHOT, 2005, p.330)

A busca do descontínuo, do indeterminado, enfim, a tentativa de vencer o acaso culmina na aceitação do rumor, diante do qual o poeta cria "des-criando", ou seja, faz desse rumor, com uma boa dose de violência inventiva, mítica orquestração. Nesse ponto da análise, podemos estabelecer mais uma semelhança com o conto de Clarice: "O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito – A Lua é habitada por ovos." A coisa de que a narradora fala, que não possui um "si-mesmo" (e, por isso, não pode ser compreendida), só pode constituir fala se aceitarmos de antemão que o que não se sabe dela é o que a faz reluzir no espaço textual da literatura, que, como anteriormente dito, não se subordina aos liames dos discursos racionais que decompõem, explicam e configuram objetos estáveis no mundo cotidiano. A fala só se firma, pois, como rumor. A instabilidade rumorejante da narrativa do ovo ("o ovo é uma coisa suspensa") e do sonnet en yx ("seul objet dont le néant s'honore") compõem a grandeza do literário que se presta a transtornar as compreensões esclerosadas da realidade, ou seja, potencializar esta última e instituir nela acontecimentos textuais que transcendem o ruir do tempo cronológico (por não integrar um "lugar") e persistem, já que não se fixam definitivos, no que poderíamos chamar de beleza. No soneto mallarmaico, o canto se alimenta de sua "inanité sonore"; no conto clariceano, "Por devoção ao ovo, eu o esqueci. Meu necessário esquecimento. Meu interesseiro esquecimento. Pois o ovo é um esquivo." (LISPECTOR, 1998d, p.59)

Na terceira estrofe, além do surgimento da "croisée au nord vacante", estamos diante do combate amoroso do "licorne[88]" e da "nixe[89]", o qual provoca geneticamente a

[88] Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no *Dictionnaire des symboles* (1982), "la licorne médiévale est un symbole de puissance, qu'exprime essentiellement la corne, mais aussi de faste et de pureté."
[89] De acordo com Egerton Sykes no seu Dictionary of non-classical mythology (1953), "in Teutonic myth the priestesses of the lakes, rivers, and wells were known by this name."

aparição e a fixação do "septuor" estelar na última estrofe. Finalmente, diante da janela aberta ("au nord vacante"), o espelho em que se mira a "défunte nue" reflete não somente o luar de ouro que vem dos "licornes", mas também as estrelas da noite, as estrelas da Ursa Maior: "des scintillations sitôt le septuor". Se é verdade que esse espelho reflete a constelação, é preciso, então, visualizá-lo duas vezes: no céu e no espelho. Dessa maneira, vemos quatorze estrelas, duas vezes o "septuor": exatamente o número de versos que compõem o soneto: quatorze versos que se espelham uns nos outros. Daí o nome da primeira versão, "Sonnet Allégorique de Lui-Même". Quanto à "défunte nue", trata-se de um aposto de "Elle", que substitui a "nixe" sobre a qual se escoicearam as flamas dos "licornes": uma vez mais, as palavras se dobram sobre si mesmas: "défunte nue[90]", eco de "Elle", eco de "nixe". É possível, então, afirmar que, sendo fiel ao fio-condutor do "jogo de espelhos", o "septuor" que o soneto evoca se precipita formalmente nele mesmo, deslocando a referência que temos do "septuor" como constelação para a estrutura física do poema no papel. Rasurando o que é visível e desenhando poeticamente uma realidade tão "esquiva" quanto o ovo clariceano, esses efeitos de eco integram os expedientes formais mallarmaicos que corroboram a resistência que o texto literário sustenta contra uma significação positiva do que fala e de uma fala que se ergue à medida que incorpora em si a sua falha[91]; da falha da fala, o "rumor" que vem costurando este estudo. Ou, se quisermos parafrasear uma imagem do próprio Mallarmé, em vez de rumor, estamos

---

[90] Como diria Jean-Pierre Richard em *L'univers imaginaire de Mallarmé* (1962), a ninfa do espelho pode ser lida como sendo Calisto, aquela que foi caçada do coro de Artemis, transformada em Ursa Maior e colocada no céu por Júpiter.

[91] "Outro aspecto, localizado por Felman como semelhante entre o performativo austiniano e a psicanálise, é a dimensão do fracasso (ratage); a partir do ato de falhar (manquer). Segundo ela, para Austin a capacidade de falhar é constitutiva do performativo: o ato de falhar a seu fim e de falhar sua consumação, constitui sua própria realização (podemos entende-lo dessa forma se consideramos a disjunção entre enunciado e enunciação, entre intencionalidade e produção de efeitos). Felman considera, 'malgrado as diferenças, que o aspecto referencial do ato pela negatividade se aproxima da concepção freudiana do lapso e do ato falho, e da concepção lacaniana do referencial diferencial, ou da potência negativa do real como impossível.' Assim localiza, tanto no campo do performativo austiniano como para a psicanálise, o real definido a partir do malogro (ratage). (PRADO, 2005, p. 67).

lidando com palavras que são tão elas que não têm mais uma cor própria e que são somente transições de uma gama:

> ... le hasard n´entame pas un vers, c´est la grande chose. Nous avons, plusieurs, atteint cela, et je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout et que, dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d´impressions du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu`à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n´être que les transitions d´une gamme (apud, MONDOR, 1943, p.227).

"Transitions d'une gamme" é também a imagem com que poderíamos vestir o empreendimento gramatical do olhar da narradora do conto de Clarice em direção ao ovo: todos os termos designativos do ovo que elencamos na página 4, espocam e desaparecem sem deixar rastros de suas cores. "O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se." (LISPECTOR, 1998d, p.50) Definir o ovo é torná-lo exterior, isto é, visível aos olhos de um outro para quem ele é dado como gesto da própria voz que o comunica na narrativa. Definir é dar uma cor que, diante da incomensurabilidade do que "não sei do ovo" (LISPECTOR, 1998d, p.50), é sempre insuficiente. Dessa pintura que reluta em se tornar visível, temos também, vendo o conto com olhos mallarmaicos, a "transition d'une gamme" que não se aquieta nunca. É, portanto, no percurso transcorrido como um todo pelo monólogo da narradora, que podemos entrever não um significado mas uma direção que aponta para a impossibilidade do contato com essa zona do "neutro", da "outra noite", do "desconhecido" que não se faça através da "mobilidade pura". Esse canto sirênico, que desponta das entranhas do abismo da linguagem e que compõe nela e através dela o "rumor", é também o entrelugar em que se dá a morte do possível e do reconhecível. Tal intervalo, ao mesmo tempo, instaura um espaço em que o irrealizável, o "supervisível" ganha legitimidade de evidência, de força intransitiva e, nesse decorrer, de intervenção, na margem de circulação ainda concedida ao imaginário da arte, entre os outros textos

que integram o emaranhado de verdades (na verdade, ficções que querem ocupar "lugares", retomando agora a distinção entre este termo e o que designa "espaço" na nossa análise) que lastreiam a nossa vista da beleza branca do mundo que, não fosse a literatura, estaria fadada a possuir ou não possuir uma determinada cor. Sobre essa brancura, ainda vale transpormos aqui outro escrito de Mallarmé:

> Appuyer, selon la page, au blanc, qui l´inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et quand s´aligne, dans une brisure, la moindre, disséminé, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l´heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentiquer le silence. (MALLARMÉ, 2002, p.387)

"Le hasard vaincu mot par mot": vencer o acaso palavra por palavra só é possível se o apoiarmos no branco da página, ou seja, se fizermos dele a força de voo ou, se quisermos reutilizar um clichê, o lance de dados que o atravessará sem, contudo, proclamar sua abolição. Vencer o acaso consiste, pois, em incorporá-lo às palavras em estado de nomadismo perpétuo, já que é estatuto do branco retornar gratuito "pour conclure que rien au-delà et authentiquer le silence." O espaço literário é nômade porque não assenta raízes axiológicas em lugares institucionais definitivos; porque persiste na brancura que dissolve o nome civil e o perfil psicológico daquele que logrou conjugá-la; porque transcende o tempo profano que a engendrou (esse tempo nosso de calendário distendido em passado, presente e futuro) e que semeou nela a iminência de um sentido histórico sempre em devir, ou seja, provisório como as palavras que nos distanciam e nos aproximam do ovo: " 'Falai, falai', instruíram-me eles. E o ovo fica inteiramente protegido por tantas palavras." (LISPECTOR, 1998d, p.59). Transitório como quer a intransitividade da gama de cores da metáfora mallarmaica supracitada. Evocando a imagem do disco de Newton, como se viu entre os dois autores, a brancura só é possível

como “mobilidade pura” dos seus opostos.

3.4 Como a luz da estrela já morta

Essa aproximação aparentemente insólita que traçamos entre o conto de Clarice e o soneto de Mallarmé procurou mostrar que ambos instituem um espaço nômade em seus textos que rejeita a fixação a um lugar institucional que os preceda, ocupando, paradoxalmente, na medida em que intervém nos contextos em que são lidos, um contra-ataque aos poderes discursivos (da publicidade, das ciências, do jornalismo etc) que petrificam a vida no seio da linguagem, fazendo desta um instrumento do óbvio, do reconhecível e do possível. Isso porque o termo petrificar significa aqui engessar a única mão de que dispomos; e, por sua vez, a palavra vida, a atitude de violência através da qual podemos manipular, recriar e colocar em movimento não o novo nem o velho, mas o irrealizável e o impossível. Além disso, foi tarefa nossa explicitar como a experiência da palavra anônima que navega no naufrágio dos discursos que nega; que não possui um “au-delà”; que é (tantas foram as denominações que utilizamos) orquestração do rumor, a outra noite; enfim, explicitar como essa palavra intransitiva se manifesta no olhar clariceano que se apura na clave da vertigem e no “Néant” mallarmaico, que enfrenta a brancura e a inanição do acaso fazendo deste seu golpe de asa. No conto *O Ovo e a galinha*, a tentativa de nitidez do ovo que é também nitidez de si – “O ovo é a alma da galinha” (LISPECTOR, 1998d, p.50) – se faz na tensão com o perigo – “Chamar de branco o que é branco pode destruir a humanidade” (LISPECTOR, 1998d, p.51) – diante do invisível e da cegueira necessária para alcançá-lo; diante disso e da vontade de sobreviver – “Pois parece que viver não existe” (LISPECTOR, 1998d, p.52); “Ovo que se quebra dentro da galinha é como sangue” (LISPECTOR, 1998d, p.53) –, fica-se com

o “alcançável”, que é o revezamento de todos os significantes que designam o ovo e que se fixa à medida que se esfarela. No *Sonnet en Yx*, a busca da brancura e do silêncio (“seul objet dont le Néant s’honore”) se traduz em criação de suas condições de enunciabilidade: música, que é também transição infinita e infinitiva da gama de cores que maculam o branco. Para escrever esse branco, seja no abismo de espelhos em yx, seja na fragilidade mortal do ovo, é necessário tocar o “coração selvagem” da vida com as palavras que jamais poderão substantivá-la e que, no entanto, no furor do espaço artístico, nos acenam com constelações que não constam nos céus: um “septuor” que, assim como o “ovo”, não existe: “Como a luz da estrela já morta, o ovo propriamente dito não existe mais.” (LISPECTOR, 1998d, p. 50).

4 INSTANTÂNEO C – DO "VIERGE, VIVACE ET BEL AUJOURD'HUI" AO INSTANTE-JÁ

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Um cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se delivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace inflige à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne[92].

Instantaneidade sem nenhuma espécie de remissão a uma idade de ouro pretérita ou a um futuro apaziguador. Comunhão dilacerante com o que é e está: eis o reino dos céus que se nos apresenta – "Deus já é." (LISPECTOR, 1998c, p. 153). Bailado trágico da dançarina que é artista da sua própria imperfeição – vilania, dissonância, cisne negro. O poema de Mallarmé que inaugura esse capítulo nos assalta de supetão e nos convoca a

[92] Soneto de Stéphane Mallarmé de 1885 presente no livro organizado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari intitulado *Mallarmé* (apud CAMPOS, 2006, p. 62).

levantar voo com o côncavo de nossas próprias mãos – tudo de que dispomos para isso é o nosso próprio corpo lançado contra o segundo presente que decorre implacável; para dançarmos, sem ensaios nem roteiros, nesse palco escorregadio e sem plateia que nos aplauda, só temos a improvisação da palavra precária como trunfo: "Aquilo que ainda vai ser depois – é agora. Agora é o domínio de agora. E enquanto dura a improvisação eu nasço." (LISPECTOR, 1998a, p. 95). "Vierge", "vivace" e "bel": o golpe de asa do agora que nos empurra ribanceira abaixo só faz afirmar a potencialidade da vida em sua beleza virgem de fantasmas e prospecções – doravante se esfacelam a identidade das memórias de quem fomos e o adiamento de si feito pela espera do que podemos nos tornar. "Magnifique mais qui sans espoir se délivre": a figura do cisne "d'autrefois" que surge na segunda estrofe, afeta-nos com a magnificência dessa ave que não espera, que se dá a esse momento puro e pleno, sem nenhum desejo, sem nenhuma incompletude – "Eu poderia não entender e tu poderias não entender que prescindir da esperança – na verdade significa ação, e hoje." (LISPECTOR, 1998c, p. 197). Não é sem razão que podemos aventar que a figura desse "cisne-hoje" pode trazer à nossa memória cinematográfica o filme de 2010 do diretor Darren Aronofsky: *Black swan*. Em linhas gerais, assistimos nessa produção a uma trajetória de passagem protagonizada pela bailarina Nina – interpretada pela atriz norte-americana Natalie Portman – que em muito se relaciona à "blanche agonie" do pássaro arabesco desenhado no poema em questão. Nina, uma comedida e recatada estudante de ballet, tem como incumbência desempenhar o papel do "cisne negro" num espetáculo da companhia de dança de que faz parte; para bem realizá-lo, no entanto, é necessário que ela busque em sua vida pessoal uma referência subjetiva de descompasso com que ela possa construir esse personagem – descompasso este que ela cuida de expurgar cotidianamente de si através do esmero com que se dedica à busca de um estado perfectibilizado e espartano de si mesma. Ao invés, então, de esforço,

cálculo e autocontrole apolíneos, o desafio que se coloca a essa jovem é o de se perder tragicamente na orgia dionisíaca do ser – desindividualizar-se[93]; deixar o lugar ocupado pela sua "pessoa" e colocar-se em holocausto para que a vontade impessoal da música se cumpra através de seu corpo de baile; dançar deixando o rastilho incendiário da paixão pela materialidade imanente da existência presente. Em outros jargões, não ser empresário do próprio "eu"; desaparecer, deseroizar-se em nome de potências anônimas; destas últimas ser cavalo: "A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome." (LISPECTOR, 1998b, p. 174). Nina o conseguirá? Sim, ainda que à custa do malogro de si mesma como projeto imaculado de carreira tal como o "cisne-aujourd'hui" de que temos tratado – digladiando-se, desengonçado, contra o "sol où le plumage est pris."

Qual é o saldo final que esse despojamento de si mesmo implica? Coisa nenhuma, zero – nenhum feito heroico a ser rememorado: "A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se elabora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta." (LISPECTOR, 1998c, p. 174). O ballet manco do "cisne-Nina" não faz nada senão assinalar um brilho sem significação derradeira: "fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne." Sem Ítaca a que retornar, sem terra prometida aonde chegar, o périplo do cisne nada faz senão resenhar no ar seu brilho puro: "assigne" – incrustação, num outro nível de leitura a que podemos nos prestar, do não-sentido na envergadura designativa da palavra[94], dada a homofonia que podemos fazer evidenciar entre os vocábulos "cygne" e

[93] "Da essência da arte, tal como ela é concebida comumente, segundo a exclusiva categoria da aparência e da beleza, não é possível derivar de maneira alguma, honestamente, o trágico; somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo. Pois só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do *principium individuationis*; a vida eterna para além de toda aparência e apesar de todo aniquilamento. (NIETZSCHE, 2012, p. 99).

[94] "(...) le non-sens, qu'il soit ou moins totalement reconductible au sens, doit être interrogé à l'intérieur du logos, en tant qu'on part du préssupposé que c'est seulement dans cet horizon qu'on peut le décrire. Il s'agit

“signe”. Como já foi explorado anteriormente nesse trabalho, o “signo-cisne”, o significante oco, que só se remete à própria sonoridade, tem se mostrado um acontecimento recorrente em Clarice e Mallarmé – “Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão de linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do próprio som. Digo-te assim: ‘Tronco luxurioso’.” (LISPECTOR, 1998a, p. 27). A esse propósito, nossas asseverações coincidem com as de Teresinha Natal Meirelles do Prado no que se refere aos efeitos performativos da “abolição do referente[95]” na leitura das obras de Lispector. Além disso, a pesquisadora ainda esboça a hipótese de que tal fenômeno tem sua provável ancestralidade em Mallarmé.

O abandono da esperança[96], o mergulho no já e a tragicidade inerente à vivência de um tempo presente sem aléns que o redimam dele mesmo – eis alguns embates que podemos encontrar em outros pedaços de textos do poeta francês bigodudo e da escritora brasileira – na verdade, naturalizada no Brasil – de língua presa. Na “língua-menor[97]” perpetrada em *Igitur ou la folie d’Elbehnon*, encontramos: “que de l’Infini se séparent et les constellations et la mer, demeurées, en l’extériorité, de réciproques néants, pour en laisser l’essence, à l’heure unie, faire le présent absolu des choses.” (MALLARMÉ, 1985, p. 18). Desinvestidos da tarefa de alinhar, como temos repetido exaustivamente ao longo da nossa pesquisa, o descaminho Igituriano, não é disparatado afirmar que existe um elo

---

apparemment d’une proposition inébranlable: comment l’homme, animal linguistique, pourrait-il réfléchir sur le non-sens sans l’instrument du langage? Comment pourrait-il penser l’écart du non-sens sans l’identité d’un concept, c’est-à-dire sans recourir à des formations de sens stables?” (GRANDONE, 2009, p. 9).

[95] “Assim como a utilização de frases cujo sentido parece inapreensível e do uso de neologismos cuja relação com um sentido não pode ser deduzida desestabilizam o leitor, que não é capaz de atribuir um valor de verdade ao que lê, mas ao mesmo tempo é enredado em um saber que se constroi à sua revelia, o texto elimina o referente. Os antecedentes dessa abolição, como procurei mostrar anteriormente, remontam à poesia de Mallarmé, e é talvez anterior a ele, pela perturbação da ideia corrente de uma verdade a ser revelada e da possibilidade de representá-la.” (PRADO, 2005, p. 142-143).

[96] Sobre a personagem G.H., Prado afirma: “Esse artifício também expõe na forma do texto uma questão enunciada pela personagem: o abandono da esperança (das promessas de futuro promissor) e a assunção do “agora” como único momento que nos é dado viver.” (PRADO, 2001, p. 46).

[97] Refrerimo-nos aqui às considerações deleuzianas expostas no segundo capítulo da literatura como sendo uma “minoração da língua maior”.

entre “le présent absolu des choses” e “l’Infini” – como se esse “Infinito” aflorasse justamente pela assunção da fatalidade do instante presente. Na mesma lógica, a potência trágica do “poema-cisne” que mobilizou o início desse capítulo só se dá pela entrega completa ao universo da atualidade, do “bel aujourd’hui” – ambos textos tocam, enfim, a finitude intranscendente do irremediavelmente imediato a fim de nele fazer nascer um infinito de possíveis. Ou, como sugere a pesquisadora Rosie Mehoudar: “Igitur ouve também o próprio passado literário de Mallarmé: a morte da esperança anunciada nos poemas de juventude e pelo Castelo da Esperança.” (MEHOUDAR, 2003, p. 168). No decurso das considerações sobre a (im)potência trágica do instante-agora, Roland Barthes reverte a aura pessimista que normalmente se atribui ao que é trágico, vislumbrando nisso a força de uma “liberdade” e de um “otimismo sem progressismo.”

> Cassandra = impotência e verdade → figura de tragédia. Pois bem, creio que o Trágico é o próprio ser do Escritor Atual/ Inatual, sua fatalidade é também sua liberdade, o que marca seu trabalho com uma dificuldade essencial, mas que lhe permite, também, superar a Terceira Prova, de Separação; o Escritor extrai sua força no estatuto trágico da literatura hoje; pois Trágico = Força ativa → O que é o Trágico? = assumir a fatalidade de modo tão radical que dela nasce uma liberdade; pois assumir é transformar; nada pode ser dito, assumido, se não for associado a um trabalho de transformação; assumir uma perda, um luto, é transformá-lo em outra coisa; a Separação será transformada na própria matéria da Obra, no trabalho concreto da Obra (cf. assumir a Homossexualidade = transformá-la) → Isso nos permite, talvez, compreender que o Trágico não é um pessimismo – ou um Derrotismo, ou um Abstencionismo – mas, pelo contrário, uma forma intensa de Otimismo: um Otimismo sem Progressismo. (BARTHES, 2005b, p. 347-348).

“Dénué de toute signification que de présence” (MALLARMÉ, 1985, p. 20): desenrolar-se nesse presente absoluto que nos impede de nos agarrarmos a uma imagem nossa confortante, ideal, nostálgica e/ou nos salvaguardarmos em uma projeção futuritiva redentora de nós mesmos equivale a aceitar humildemente a premência irrevogável do nosso existir; e disso, desses infinitos possíveis que daí nos acenam, derivar-se a si

mesmo, ou seja, parametrizar nossas possibilidades de ação atual – "Eu me contorço para conseguir alcançar o tempo atual que me rodeia, mas continuo remota em relação a este mesmo instante. O futuro, ai de mim, me é mais próximo que o instante-já. (LISPECTOR, 1998c, p. 122). Que não nos enganemos, pois: dar esse passo em direção ao que se nos é sem transcendê-lo é mais doloroso do que se fiar num manto de esperanças, medos e adiamentos[98] – tem o gosto neutro da massa branca e fofa que escorre da barata de que a narradora-personagem de *A paixão segundo G.H.* provou e/ou "la goutte de Néant qui manque à la mer" que Igitur bebeu. Ora, perguntemo-nos agora de modo um tanto aleatório mas conveniente: qual é a paisagem que se descortina aos olhos de G.H. quando ela deflagra "tudo o que é" sem mistificações que a catapultem para fora do quarto em que ela se encontra enredada? Qual é o segredo do mundo que aí se revela em toda sua pureza?

> Me deram tudo, e olha só o que é tudo! É uma barata que é viva e que está à morte. E então olhei o trinco da porta. Depois olhei a madeira do guarda-roupa. Olhei o vidro da janela. Olha só o que é tudo: é um pedaço de coisa, é um pedaço de ferro, de saibro, de vidro. Eu me disse: olha pelo que lutei, para ter exatamente o que eu já tinha antes, rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era o tesouro!
>
> O tesouro era um pedaço de metal, era um pedaço de cal de parede, era um pedaço de matéria feita em barata. (LISPECTOR, 1998c, p. 135).

Resposta: nada além do que ela vê – os móveis do quarto; a barata que a desafia partida ao meio. Sem nenhuma idealidade, nenhuma codificação simbólica que a afaste da crueza indiferente do que existe. De modo similar, é possível alinhavarmos aqui uma passagem de Igitur; vamos a ela: "Sur les meubles vacants, le Rêve a agonisé en cette

[98] Sobre a obra de Mallarmé, Mehoudar sustenta: "'Além da esperança e do medo' é uma diretriz do budismo tibetano em solo que não deixa de ser o chinês, a lembrar a imersão no presente do chinês pintor de *Las de l'amer repos*. A esperança comporta um conceito ou ideal que some na Inteligência que 'doit se tourner vers le Présent.'" (MEHOUDAR, 2003, p. 168).

fiole de verre, pureté, qui renferme la substance du Néant." (MALLARMÉ, 1985, p.30). Seria exagero, a partir disso, correlacionamos a força nadificante do inseto de que G.H. comunga e o conteúdo da "fiole de verre" que Igitur ingere? Não é o "Rêve" – idealidade – que nela agoniza? Não poderíamos espreitar assim uma correspondência entre a consistência "coisificada" – "pedaço de ferro, de saibro, de vidro" – dos móveis que circundam a narradora-personagem de Clarice e a vaguidão dos "meubles vacants" do protagonista sem identidade própria que é Igitur[99]? Não é a frustração diante da mesmidade do "tesouro" encontrado por G.H – a constatação de que tudo por que ela lutou é exatamente aquilo que ela já tinha – de algum modo equivalente à "pureté" do "frasco de vidro que comporta a substância do Nada" [tradução nossa] indicada no conto de Mallarmé? Certamente, dirão muitos – por que não? Contudo, a questão que se coloca por meio da cerzidura textual que cá fazemos com esses dois trechos – sua força ilocucionária, a bem dizer – é a da transformação mais dura que temos que atravessar se quisermos habitar como que uma linha de feitiçaria laica em que a vida restabeleça sua fúria e delícia: isso acarreta, antes de tudo, tornarmo-nos o que já somos – pedaço de coisa, gota de nada. A transformação, digamos, "de si em si mesmo"; a possibilidade de uma vida resignada, coerente com o seu próprio limite – eis a via pela qual viver pode ser menos tacanho. Dialogando novamente com Barthes, uma obra nova de escrita só pode surgir através de uma "transformação da Escuta."

> Mas (e isto nos interessa), sinal premonitório: *modificação súbita e radical de seu gosto musical*: "Renascimento da arte de escutar" → Sem dúvida a Obra Nova (com relação a si mesmo: é o postulado da Obra a fazer) só é possível, só pode realmente deslanchar quando um gosto

[99] "C'est pourquoi en guise de conclusion de notre enquête, nous analyserons ce poème clé de l'oeuvre mallarméenne. Partons d'abord du nom du protagoniste: Igitur. Il est une particule qui assume une signification seulement à l'intérieur d'une proposition. De même que 'donc', 'ainsi', 'et', etc., Igitur est ce qui dépend d'autrui. Autrement dit, il n'a pas une identité, un sens autonome. En tant qu'absence d'identité et manque de présence à soi, Igitur relève déjà quelque chose du hasard. Il se donne comme une réflexion inachevée qui n'aboutit pas à la formulation d'un concept. De manière analogue, le hasard en tant que l'indeterminé en dehors du logos, se place aussi en dehors de toute possibilité de conceptualisation. (GRANDONE, 2009, p. 242).

> antigo é transformado, e um gosto novo aparece → Espero pois, talvez, uma transformação da Escuta – e talvez ela me venha, sem metáfora, através da música que amo tanto → Realizarei então, quem sabe, o verdadeiro devir dialético: "tornar-me o que sou"; expressão de Nietzsche: "Torna-te o que és", e expressão de Kafka: "Destroi-te... a fim de te transformares naquele que és → E então, também, fica naturalmente abolida a distinção entre o Novo e o Antigo, traçado o caminho da espiral e honrada a palavra de Schönberg, fundador da música contemporânea e recondutor da música antiga: é ainda possível escrever música em ut maior. Este é, para terminar, o objeto de meu desejo: *escrever uma obra em* Ut *Maior*. (BARTHES, 2005b, p. 360-361).

Em outros termos, o novo é o acontecimento do seu retorno: escrever uma música ou uma obra em "ut maior" significa recondicionar a própria escuta ao alarido que se faz à nossa volta; em vez de procurar em outros mundos, nos aléns das bandeiras políticas do amanhã ou num tempo pregresso incorrompido e modelar, cabe àquele que quer achar o "tesouro" do mundo – ou sua "pureté" possível – apurar seus ouvidos em torno do burburinho cotidiano que se tece segundo a segundo por toda parte; aver-se com sua urgente sonoridade; nela divisar semi-tons, ritornellos, melismas, vibratos etc. Fazer isso, possivelmente, na ambiência temporal criada por G.H.: "E é como se o futuro parasse de vir a existir." (LISPECTOR, 1998c, p. 147).

Ato contínuo, no que se refere à destruição das categorias futuritivas do tempo cronológico[100]; outras muitas são as passagens de *Igitur* que poderíamos arrolar: vejamos aqui brevemente alguns exemplos: "J'étais l'heure qui doit me rendre pur" (MALLARMÉ, 1985, p. 20); "À vrai dire, dans cette inquiétante et belle symétrie de la construction de mon rêve, laquelle des deux ouvertures prendre, puisqu'il n'y a plus de

[100] "On voudrait dire que le poème, comme le pendule qui rythme, par le temps, l'abolition du temps dans Igitur, oscille merveilleusement de sa présence comme langage à l'absence des choses du monde, mais cette présence elle-même est à son tour perpétuité oscillante, oscillation entre l'irréalité successive de termes qui ne terminent rien et la réalisation totale de ce mouvement, le langage devenu le tout du langage, là où s'accomplit, comme tout, le pouvoir de renvoyer et de revenir à rien, qui s'affirme en chaque mot et s'anéantit en tous, 'rythme total', 'avec quoi le silence'." (BLANCHOT, 1991, p. 47).

futur représenté par l'une d'elles?" (Ibidem, p. 26-28); "(...) son attente de l'accomplissement du futur, forment du temps pur, ou de l'ennui, rendu instable par la maladie d'idéalité." (Ibidem, p. 34). Como se vê, os sintagmas "maladie d'idéalité", "temps pur", "rendre pur", "la belle symétrie de la construction de mon rêve" corroboram o que temos dito e redito desde o início desse instantâneo: os pontos coincidentes da dobradiça Mallarmé-Clarice que aqui construímos apontam para um constante descarte das idealidades do futuro, das esperanças e adiamentos com que evitamos o olhar em "intacta retina" da tão fina "matéria vida" – parafraseando a canção "Cajuína" de Caetano Veloso[101]. Sendo assim, o desvendamento do que sempre foi tão óbvio, o voo trágico na agoridade do ser, essas paisagens em que desembocamos nos orientam, por sua vez, a experienciar certo divinamento da existência pura, chã, factual de que tanto logramos nos distanciar; divinamento este já demonstrado no capítulo dois desse trabalho quando relacionamos o poema *Sainte*, o conto *A menina de lá* e um excerto de *Água viva* que versava sobre a beatitude do pensar-sentir. Na esteira disso, justapor os termos "tragicidade" e "maravilhamento" pode parecer, à primeira vista, um contrassenso por causa de certa apropriação "negativa" que o primeiro tem tido na boca da opinião comum – "trágico" muitas vezes é tomado, no crivo popular, como "triste", "pessimista", "horrendo". Isso certamente advém, grosso modo, de uma concepção ascética de salvamento divino como atitude de negação dos princípios afirmadores da vida – negação esta que se dá pela preservação da mesma. Em suma, escamotear a dissimetria e a virulência do instante-já em virtude de uma terra prometida, harmônica e inatual é não crer que o dilacerante "reino dos céus já é." (LISPECTOR, 1998c, p. 148). Ter, então, fé no que é – em detrimento da espera do que deveria ser; imolar-se em benefício das potestades anônimas do devir existencial. "A fé – é saber que se pode ir comer o milagre.

[101] Canção Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=nmd7Nw9KqaE>. Acesso em 3 de fevereiro de 2014.

A fome, esta é que é em si mesma a fé – e ter necessidade é a minha garantia de que sempre me será dado. A necessidade é o meu guia." (LISPECTOR, 1998c, p. 169). É, nessas vias, esse "ser-aqui" e esse "ser-já" o que – longe de qualquer prescritividade religiosa – baliza a coragem que é necessário ter para provar da consistência de Deus, ficcionalizada pelos textos que aqui mobilizamos, no apoucamento dos nossas leituras e feituras rotineiras, na imperfectibilidade do que se nos dá.

Vale ainda dizer que a divindade a que nos referimos aqui é o instante-já de conjunção entre contrários aparentemente inconciliáveis: céu e inferno. Banhar-se no hoje é colocar sob um mesmo regime de inteligibilidade enunciados que poderiam, em outros contextos que não o nosso, se contradizer. Como, por exemplo, a promessa crística dos evangelhos "ainda hoje estarei convosco no reino dos céus" e a inscrição estampada na entrada dos infernos dantescos "vós que aqui entrais deixai para trás toda esperança."

> Mas ouve um instante: não estou falando do futuro, estou falando de uma atualidade permanente. E isto quer dizer que a esperança não existe porque ela não é mais um futuro adiado, é hoje. Porque o Deus não promete. Ele é muito maior que isso: Ele é, e nunca para de ser. Somos nós que não aguentamos esta luz sempre atual, e então a prometemos para depois, somente para não sentí-la hoje mesmo e já. O presente é a face hoje do Deus. O horror é que sabemos que é em vida mesmo que vemos Deus. É com os olhos abertos mesmo que vemos Deus. E se adio a face da realidade para depois de minha morte – é por astúcia, porque prefiro estar morta na hora de vê-Lo e assim penso que não O verei realmente, assim como só tenho coragem de verdadeiramente sonhar quando estou dormindo. (LISPECTOR, 1998c, p. 148).

5 INSTANTÂNEO D – DO EU AO NÃO-EU

> E ali estava ele. Que pretendera apenas anotar, nada mais que isto. E cuja inesperada dificuldade era como se ele tivesse tido a presunção de querer transpor em palavras o relance com que dois insetos se fecundam no ar. Mas quem sabe – perguntou-se na perfeita escuridão do absurdo – quem sabe se não é na expressão final que está o nosso modo de transpor os insetos se glorificando no ar. Quem sabe se o máximo dessa transposição está exatamente e apenas no querer... (E assim ele estava salvando o valor de sua intenção, dessa intenção que não soubera se transformar em ação) Quem sabe se o nosso objetivo estava em sermos o processo. O absurdo dessa verdade então o envolveu. E se assim for, ó Deus – a grande resignação que se precisa ter em aceitar que nossa beleza maior nos escape, se nós formos apenas o processo. (LISPECTOR, 1998b, p. 165-166)

O rasgo literário acima colado é uma passagem do romance *A maçã no escuro* de Clarice Lispector. Nela, o personagem Martim está diante de uma folha em branco num impasse: ele que "pretendera apenas anotar" se encontra agora na dificuldade de quem "tivesse tido a presunção de querer transpor em palavras o relance com que dois insetos se fecundam no ar". Como podemos notar, a agonia de Martim é a de quem tem a angustiante tarefa de referendar uma forma a esse movimento sem nome que ele forjou na fecundação dos insetos – sem protocolos em que se escorar, ele precisa se responsabilizar por sua invenção; fazê-la sair do estado de fantasmagoria sustentado pela sua intenção de escrevê-la. Para cumprir essa solitária tarefa, ou seja, passar dessa intenção ao ato, ele acaba por se perguntar se "o máximo dessa transposição está apenas e exatamente no querer"; aceitando, então, que esse querer não soubera se transformar em ação, ele se rende à verdade de que nós somos apenas e inevitavelmente "o processo". Ora, o que significa sermos o processo? Elementarmente, processo é aquilo que visa a um produto, termo que denota resultado acabado de um trabalho de elaboração: um carro à venda numa concessionária é o produto de um processo de montagem automobilística;

um vestido de seda numa vitrine é igualmente o produto de um processo de confecção estilística. Logo, podemos afirmar que o processo é, por definição, inacabado, inconcluso, a ser levado a termo. Nessas condições, a criação textual de Martim não pode ser considerada conclusiva, não sendo o texto que escreve produto da sua intenção – somente quando ele se lança ao papel em branco é que a linguagem dá um limite para as suas fantasias de escrita, imputando a elas outras e inimagináveis feições; conseguintemente, o personagem acaba por se tornar parte do processo daquilo que escreve[102]. É, pois, esse limite, essa assunção da impotência[103] diante do signo linguístico aquilo que, pela culatra, alavancará o processo escriturístico – *leitmotiv* bastante recorrente em nossa mallarmice.

Estamos, pois, diante de uma via de mão dupla: fantasiar a escrita é o que nos impulsiona a seu exercício; abandonar essa fantasia é, no entanto, condição *sine qua non* para que o processo se efetue[104]: o deslanchar da atividade de escrita, nesse sentido, se dá na medida em que aquele que se põe a escrever, desprendendo-se da fantasia do escrito, lança-se ao papel em branco e aceita como fulcrais a precariedade das circunstâncias em que redige. Roland Barthes, tantas vezes por nós citado, assinala na obra proustiana *La recherche du temps perdu* essa coextensividade entre o "malogro do querer-escrever", a

---

[102] "Estudando o manuscrito, constatamos que quem começa a escritura não é quem entrega o manuscrito ao editor; distinguimos, assim, as duas instâncias, do escritor e do autor, que se opõem no tempo e na escritura. Cada rasura implica um distanciamento progressivo do escritor e a lenta formação do autor. O autor é, portanto, fruto da escritura e não seu 'pai' como se pensa habitualmente." (WILLEMART, 2009, p. 37).

[103] "Igitur surge, numa carta, como o conto que sagraria a derrota da Impotência, por meio da submissão homeopática a ela – 'c'est un conte, par lequel je veux terasser le vieux mostre de l'Impuissance, son sujet [...] S'il est fait (le conte) je suis guéri; similia similibus.' (fórmula latina da homeopatia)." (MEHOUDAR, 2007, p. 206).

[104] "En fait, ce problème ne pourrait jamais être dépassé, si l'homme qui écrit attendait de sa solution le droit de se mettre à écrire. 'C'est justement pour cela, remarque Hegel, que celui-ci doit commencer immédiatement et passer immédiatement à l'acte, quelle que soient les circonstances, et sans penser davantage au début et au moyen et à la fin.' Il rompt ainsi le cercle, car les circonstances dans lesquelles il se met à écrire deviennent à ses yeux la même chose que son talent, et l'intérêt qu'il y trouve, le mouvement qui le porte en avant, l'engagent à les reconnaître pour siennes, à y voir son but propre." (BLANCHOT, 1981, pg. 16).

“obra maquete” e a ação propriamente dita, isto é, a efetivação do processo textual numa associação com o cinema pornográfico.

> Um caso muito complexo: Em busca do tempo perdido: virtualmente, ao mesmo tempo obra em abismo: o romance que o narrador quer escrever, mas cujo malogro ele constata (malogro do querer-escrever) + obra-maquete, já que, finalmente, esse romance é o próprio romance de Marcel Proust. Como se a maquete derretesse, se dissolvesse em proveito de tudo o que ela drena e draga: um mundo (ou um triplo mundo: do amor, da mundanidade e da arte). Há instabilidade, deslizamento instável entre o abismo e a maquete – o que está em jogo é a produção (a ação). Exemplo, filme pornográfico: na tela, uma cena: sala de cinema onde se projeta um filme pornográfico = em abismo: nada se move fora da tela filmada → os espectadores filmados da sala começam a produzir, entre eles, os gestos da cena filmada → “maquete” (terceiro grau, se os espectadores reais se tornam parceiros eróticos). (BARTHES, 2005b, p.92)

Atingir esse “terceiro grau” escriturístico implica assujeitar-se às imposições do sistema linguístico; nele desaparecer. Ora, dessa morte do eu-civil que se põe a escrever, todos sabemos que Mallarmé é emblemático: “l’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète” (MALLARMÉ, 2002, p. 360). São, pois, escritores como Clarice, Proust e Mallarmé aqueles que tematizam essa morte do indivíduo que deseja escrever como clausula de passagem para que a escritura se faça.

> Escritores que aceitaram, no escritor que cada um quer ser, a morte do Eu Ideal, do indivíduo, do “Monsieur”, que aceitaram a obra como Morte, como Monumento. O protótipo seria Mallarmé (ele não diz Morte, mas diz o Nada: ver o papel de Hegel em seu pensamento). Mallarmé a Camille Mauclair, que lhe fazia perguntas sobre suas origens (isto é, seu Eu individual): “Nada será dito, porque nada valeria a pena. Eu só existo – e tão pouco – no papel. E este é branco, de preferência.” (BARTHES, 2005b, p. 85).

Aquele que riscou o papel em branco não é mais, portanto, seu senhor. Provavelmente tais considerações não constituem novidades nos estudos críticos em que nos filiamos, tendo, por exemplo, Jacques Derrida já estudado o estatuto do sujeito da

escritura[105]. O eco, entretanto, dessa busca pela impessoalidade absoluta na escrita, entre escritores cuja data de existência dista de mais de um século, talvez ainda não tenha sido suficientemente pensado[106].

Dessa dissolução de si, o conto *Igitur* é pródigo. Como podemos constatar nos trechos a seguir: "Je vais m'oublier à travers lui, et me dissoudre en moi" (MALLARMÉ, 1985, p.28); "un calme narcotique de moi pur longtemps rêvé" (Ibidem, p. 18-20); "L'heure a sonné pour moi de partir, la pureté de la glace s'établira, sans ce personnage, vision de moi – mais il emportera la lumière! – la nuit!" (Ibidem, p. 30); "se cherchant dans la glace devenue ennui et se voyant vague et près de disparaître comme s'il allait s'évanouir en le temps, il s'est refait, voyant la glace horriblement nulle, s'y voyant entouré d'une raréfaction, absence d'atmosphère" (Ibidem, p.34); "Et quand je rouvrais les yeux au fond du miroir, je voyais le personnage d'horreur, le fantôme de l'horreur absorber peu à peu ce qui restait de sentiment et de douleur dans la glace" (Ibidem, p.36); "se former en raréfiant la glace jusqu'à une pureté inouïe" (Ibidem, p. 36). Num certo sentido, poderíamos conceber a trajetória de *Igitur* com a de G.H. – uma descida rumo à perda de si mesmo[107]. A esse propósito, podemos nos valer da homofonia entre o nome "Elbehnon" – oriundo do título "La folie d'Elbehnon" – com o sintagma anglófono "I will be none[108]", isto é, "Eu não vou ser ninguém." Como se a queda do eu-personagem

---

[105] "Jacques Derrida já declarava : 'O sujeito da escritura não existe se entendermos por isso qualquer solidão soberana do escritor. O sujeito da escritura é um sistema de relações entre as camadas: do bloco mágico (analisado por Freud), do psíquico, da sociedade, do mundo. Nesta cena, a simplicidade pontual do sujeito clássico não é encontrável.'" (WILLEMART, 2009, p. 37).

[106] "A busca de uma impessoalidade na literatura aproxima sua ficção [a de Clarice Lispector] daquela de escritores como Mallarmé, Blanchot e mesmo Beckett, ainda que a forma como isto se dá nesses escritores não seja a mesma." (PRADO, 2005, p. 150).

[107] Rosie Mehoudar, a propósito do conto Igitur, assegura: "Impõe-se uma espécie de meditação, uma experiência de pensamento no sujeito sem contato com as percepções de fora – mas o próprio pensamento aparece como o 'fora', e tratar-se-á de subjetivá-lo. Várias imagens acorrem, não sem impulsos de 'fuga' em relação a um trabalho que vai gestando uma estrutura do sujeito que tanto desce em si como, paradoxal e libertadoramente, perde a si." (MEHOUDAR, 2007, p. 200).

[108] "A história deste Elbehnon ('I will be none') não é para ele nem a transcrição de uma crise melancólica nem o equivalente filosófico de um suicida libidinal. Nela vê antes a liberação ou a instalação da linguagem literária em torno de uma vacância central – lacuna que não é outra senão aquele mesmo que fala: daí em

aí em jogo orbitasse em torno de uma "vaguidão central", o que se dá a ver nesse conto não são os recursos expressivos de uma subjetividade qualquer ou a transmissão doutrinária de um conteúdo filosófico, mas sim com a decapagem cabal da linguagem com vistas à sua própria superfície – para além da cristalização de um sentido e da formação de um eu[109]. Como afiança Rosie Mehoudar, "a palavra mallarmaica quebra a ilusão de um eu permanente, de uma consciência onipresente." (MEHOUDAR, 2003, p. 171).

Do ângulo brasileiro, vários e evidentes são os excertos de Clarice que podemos aqui enfileirar no tocante a essa morte do que chamamos "eu": "O verdadeiro pensamento parece sem autor" (LISPECTOR, 1998a, p. 90); "Todo momento de achar é um perder-se a si próprio" (LISPECTOR, 1998c, p. 16); "(...) sou tão maior do que aquilo que eu chamava de 'eu' que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria" (Ibidem, p. 123); "(...) o que eu chamava de 'eu', sem saber que 'eu' era um acréscimo de mim" (Ibidem, p. 173); "A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega" (Ibidem, p. 174); "(...) e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já era inumano." (Ibidem, p. 179). Entre o nada e o inumano, desagrilhoar-se da prisão ficcional do eu: desertar essa representação do sujeito idêntica a si mesma, com sua historicidade, sua gênese, suas continuidades, as reverberações da infância levadas à vida adulta; enfim, esbater-se contra esse posicionamento discursivo que nos é imposto, podar da narratividade do eu os dispositivos psicologizantes devotados a nos impingir o

---

diante, a voz do poeta não virá de nenhum lábio; no oco do tempo, ela será a palavra da Meia-noite. Vela soprada. (FOUCAULT, 2009, p. 189).

[109] "En tant que pure impression, Igitur n'a pas de corps. Ce qu'il sent se diffère dans une multitude d'impressions sans unité qui n'aboutissent pas à la formation d'un moi. C'est sa folie, son mal en tant que privation d'être. Dès lors d'un côté Igitur est esprit, car il n'a pas de corps; de l'autre côté, son esprit ne se donne que comme absent, cari l se décline comme une folie, la folie du surcroît de réflexion qui irréalise le sens et le Je. (GRANDONE, 2009, p. 245).

que se tem chamado de "essência do caráter", "aptidões individuais", "inclinações e inteligências pessoais" etc. Em resumo, não podemos mais atinar com as ideologias do eu, com essa estratégia de sedução do "self made human" que nos afasta da vida pública e que faz ruirem as preocupações transpessoais e o sentido histórico dos acontecimentos que nos sobreveem. Naturalizando – sob o signo do que é "humano", do que é parte inalienável da "natureza humana" – esses modos de vida consagrados ao bem-estar individual, à saúde plena do indivíduo, à realização dos nossos projetos profissionais, pessoais, sexuais etc, esses modos de vida nos singularizam no momento mesmo em que nos massificam, apartando-nos do conflito com o outro e do convívio democrático com o que não diz respeito imediatamente aos nossos interesses intimizados. Voltaremos a esse tópico mais adiante.

Do ponto de vista estritamente linguístico, o combate contra o espartilho do sistema linguístico está relacionado com o desaparecimento da categoria do Neutro em nossa(s) língua(s) – seja o francês, seja o português[110]. Semanticamente atrelado ao inanimado, o Neutro pode também designar aquilo que está além do eu e aquém do outro, ou seja, o não-sujeito: "em latim: Neutro = nominativo = vocativo = acusativo: o Neutro seria um antigo acusativo = palavras que na origem não eram usadas no nominativo, ou seja, como sujeito → Neutro = o não-sujeito, aquele a quem a subjetividade é vetada (BARTHES, 2003, p. 385). Daí alguns flashs que podemos vislumbrar em Clarice no que se refere à recuperação desse lugar neutro da linguagem: "a identidade – a identidade que é a primeira inerência" (LISPECTOR, 1998c, p. 99); "como me és" (Ibidem, p. 132); "o mundo se me dava" (Ibidem, p. 156); "os seres existem os outros como modo de se

[110] "Línguas com Neutro → indo-europeu → sânscrito, zende, grego, latim, eslavo, germânico, antigo celta ≠ línguas das quais o Neutro desapareceu: hindustani, português, italiano, francês, neocéltico indo-europeu: sexista porque o Neutro pode designar ora o inanimado, ora o neutro. Neutro = sem sexo → gramáticos hindus: Neutro: 'gênero próprio aos seres que não engendram nem concebem." (BARTHES, 2003, p. 384).

verem" (Ibidem, p. 76); "não havia diferença entre mim e a barata" (Ibidem, p. 81); "a vida se me é" (Ibidem, p. 179); "Eu não sou Tu, mas mim é Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direto: porque és mim" (Ibidem, p. 131). Como podemos notar, as fronteiras linguísticas que separam o sujeito e o objeto tem suas fundações solapadas nesse caminhar pela perda de si que confina com os foros da neutralidade. Para além de Clarice, outros flagras podemos aqui alistar, em *Igitur*, dessa tentativa de recuperar o neutro como expediente para sabotar as engrenagens do eu, da pessoalidade[111]: "Tombeaux – cendres (pas sentimento, ni esprit), neutralité. Il récite la prédiction et fait le geste. Indifférence. Siflement dans l'escalier. 'Vous avez tort' nulle émotion" (MALLARMÉ, 1985, p. 14); "Simplement parole et geste" (Ibidem, p. 14).

Do ponto de vista das artes pictóricas, poderíamos nos utilizar, a título ilustrativo, de uma relação já estabelecida entre Mallarmé e o pintor Paul Cézanne por Olga Guerizoli Kempinska, estendendo-a, por nossa conta e risco, aos textos de Clarice: "A orgia do inferno é a apoteose do neutro. A alegria do sabath é a alegria de perder-se no atonal." (LISPECTOR, 1998c, p. 121). A escritura do neutro que flagramos nos dois autores se coaduna com a aniquilação de toda voz e de toda identidade nela presente; essa sabotagem da interioridade expressiva dá espaço, como temos verificado ao longo desse trabalho, à cintilação desindividual da esfinge superfície do significante linguístico, como nos dá a ver a relação sintagmática multívoca das construções sintáticas do conto Igitur[112]: "Je me

[111] "Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant... L'autre vide que j'ai trouvé est celui de ma poitrine." "Et maintenant arrivé à la vision horrible d'une oeuvre pure, j'ai presque perdu la raison et ce sens de paroles les plus familières." "Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais heureusement, je suis parfaitement mort… C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu…" (BLANCHOT, 1991, p. 136).

[112] Um sem-número de relações sintagmáticas poderia ser instaurado na prosa de Igitur: podemos ler o enunciado em várias direções, estabelecendo percursos de sentido diferenciados: jamais chegaríamos a uma conceptualização a respeito do que aí se passa. Como não há nele um ponto de fuga através do qual pudéssemos divisar as nuances do significado, o efeito de leitura que se tem é o de um cintilar multívoco de cada significante, como se estes estivessem justapostos e jorrassem de si uma festa de brilhos que não

A montanha de Sainte-Victoire vista dos Lauves.

Paul Cézanne, óleo sobre tela, 1904.

Basileia: Kunstmuseusm Basel.

obedece ados princípios de identidade e não-contradição da linguagem utilitária, ou seja, que não compõe uma paisagem.

rappelle que son or allait feindre en l'absence un joyau nul de rêverie, riche et inutile survivance, sinon que sur la compléxité marine et stellaire d'une orfèvrerie se lisaient le hasard infni des conjonctions." (MALLARMÉ, 1985, p. 18). Ora, "joyau nul" e "hasard infini des conjonctions" também são figurações com que podemos enfrentar as composições de Cézanne – seja pela via da subversão das linhas de fuga do quadro; seja pela gama de perceptos que a instabilidade do espaço aí favorece; seja pelo jogo das cores que não fulgem sem compor um objeto com contornos específicos. Para dialogarmos com Kempinska:

> Como prova do caráter revolucionário do espaço cezanneano são enumeradas e analisadas suas diversas anomalias, que entram em perfeita contradição com as regras da perspectiva científica, como, por exemplo, o tratamento original de linhas de fuga, que reduz consideravelmente o efeito de profundidade e deforma, ou até inverte, as relações espaciais, associado ao curioso procedimento de aumentar os objetos distantes e reduzir os próximos. O equilíbrio do espaço garantido pelo dispositivo tradicional, abstrato e racional, que exige do espectador uma visão monocular e imóvel é rejeitado em favor da experiência, do olhar instável, não dado de uma vez só, mas explorando o espaço no tempo, compondo uma pluralidade de percepções. Uma tal visão empírica e móvel não apenas superpõe, combina e distorce as linhas de fuga perturbando com isso as proporções dos objetos, aproximando afetivamente o distante e afastando o próximo, mas, ao reduzir a profundidade do espaço, leva também inevitavelmente à acentuação de sua planaridade, estimulando o olhar do espectador a experimentar o jogo puro de cores e de formas em sua materialidade, em outras palavras, a autorreferencialidade da linguagem pictórica. (KEMPINSKA, 2011, p. 29-30).

***

Desmantelamento da relação entre sujeito e objeto, reabilitação dos espaços de enunciação neutros da linguagem, esfarinhamento da categoria egótica. Os rasgos das obras com que flertamos nesse instantâneo nos acenam com um contínuo desarvoramento

do ser e das coisas e com uma gritante inumanização[113] de nós mesmos: a força ilocucionária de ambos, no nosso entendimento, é o questionamento da palavra como fato consumado e do eu do homem como dado natural desvinculado de conotações políticas. Lançando mão, como arremate, da sentença do historiador americano de arte que serve como epígrafe de *A paixão segundo G.H.*: "A complete life may be one ending in so full identification with the nonself that trere is no self to die." (LISPECTOR, 1998c, p.10).

5. 1 Contra Narciso

Essa experiência feroz de descentramento do sujeito, despersonalização, desarticulação dos princípios constitutivos do "eu", espreitada em Mallarmé e Clarice, apontam certamente para uma fragilidade política do ethos dessa subjetividade ensimesmada que todos vestimos – seja porque continuamos a ler tais autores; seja porque essa hipótese constitui o efeito performativo, aqui e agora, da miríade de textos que trouxemos ao nosso álbum. Ora, contra qual força política as paragens do não-eu, da impessoalidade que revisitamos nas páginas anteriores se contrapõem? Para Gilles Lipovetsky, nossa geração, seus problemas e entraves coletivos, tem como figura emblemática o mito de Narciso – o auto-admirador que se apaixonou pela sua própria imagem refletida nas águas de um lago. Nessa clave, narcisísticas são as relações que mantemos conosco, com nosso corpo e com os outros nesse estado atual das sociedades capitalistas dito "hedonista e permissivo." "Cuidar da saúde, preservar a própria situação material, desembaraçar-se dos 'complexos', esperar pelas férias: tornou-se viver sem

[113] Não confundir o termo "inumano" com "desumano": enquanto este se opõe ao que é humano, humanitário – como, por exemplo, Hitler e o regime nazista – aquele designa o que está fora e além da nossa concepção do que é o homem.

ideais, sem finalidades transcendentais" (LIPOVETSKY, 2005, p. 32): abandonamos cada vez mais o sentido histórico de nossas tradições e nosso compromisso com a posteridade; vivemos em regime de anomia institucional. Esse processo de "personalização", de hiperinvestimento no eu anda de mãos dadas com a anulação dos grandes sistemas gerais de inscrição simbólica, com o encarquilhamento do espaço público, com o desmoronamento dos referenciais de verdade transpessoais entre os indivíduos: "trata-se da dessubstancialização, última etapa da perda de territorialidade que comanda a pós-modernidade." (LIPOVETSKY, 2005, p. 37). É, no nosso entendimento, exatamente esse vazio dos tempos hipermodernos que talvez desperte o afã da leitura[114] de percursos de dessubjetivação tais que os de G.H. e Igitur que nos arremessam para além dos sedutores poderios de individualização que nos assediam cotidianamente.

> O medo atual de envelhecer e de morrer faz parte do neonarcisismo. O desinteresse pelas gerações futuras intensifica a angústia da morte, enquanto a degradação das condições de existência das pessoas idosas e a permanente necessidade de ser valorizado, admirado pela beleza, pelo charme e pela celebridade tornam intolerável a perspectiva do envelhecimento. (LIPOVETSKY, 2005, p. 41).

A decadência progressiva de nossos corpos, sua decrepitude contínua, talvez seja o maior índice de pânico dos "reféns do eu": a ficção da interioridade se vê ameaçada dia a dia pelos sulcos que a passagem do tempo risca em nossos rostos. Pretender ser dono daquilo que se diz, conhecer a profundidade do núcleo de si mesmo, expressar a sentimentalidade idiossincrática do próprio self: poderíamos enganosamente pensar que tais atitudes se harmonizam com a experiência do eu na trilha de textos da nossa mallarmice. Mas não. É justamente o avesso que se dá nestes últimos: neles assistimos à

[114] "De la même façon, l'oeuvre 'représente' les fantasmes des contemporains et de l'humanité en général si elle continue à se lire." (WILLEMART, 1998,p. 69).

constatação de que o ponto de onde se desenrola aquilo que um eu enuncia é também seu instante de desaparecimento em benefício das potências impessoais da escrita, do pensamento. Nesse franqueamento dos limites do eu, não é a expressão da subjetividade de Clarice Lispector ou de Stéphane Mallarmé aquilo que se entremostra em seus escritos; "a dissolução da unidade imaginária[115]" de seus personagens tem negócios com a implosão das instalações do ego como projeto civil de prosperidade e elegância – não é o espaço do eu que se envaidece da própria imagem; é antes a possibilidade de promovermos nossa própria morte como empresários de nossa humana pessoa, empresários do eu. Os cacos de textos com que tivemos nos colocam na rota da destituição do humano, do sentimento da vida humana utilitária talhada aos périplos do eu, como sugerem as passagens de descascamento psíquico da personagem G.H: "Não, não te assustes! Certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimenttizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente." (LISPECTOR, 1998c, p. 69). Ou como o personagem citado em Igitur: encarnação de uma "raça" a que ele se refere que só viveu de seu futuro e que esqueceu "la parole humaine":

> Race immémoriale, dont le temps qui pesait est tombé, excessif, dans le passé, et qui pleine de hasard n'a vécu, alors, que de son futur. – Ce hasard nié à l'aide d'un anchronisme, un personnage, suprême incarnation de cette race, - qui sent en lui, grâce à l'absurde, l'existence de l'Absolu, a, solitaire, oublié la parole humaine en le grimoire (MALLARMÉ, 1985, p. 40).

[115] Segundo João Adolfo Hansen em um artigo intitulado "Uma estrela de mil pontas": "Há um dispositivo-matriz na literatura de Clarice Lispector que consiste na dissolução da unidade imaginária da personagem quando posta em contato com o limite da sua auto-representação, geralmente na forma do informe e da materialidade do orgânico, figurados segundo o imaginário de uma liberdade livre que falta na (des)ordem humana. O dispositivo é de rigor e faz doer, pois técnica de despersonalização da generalidade do 'humano' na inumanidade construída como aquém ou além dele, bestialidade ou santidade." (apud PRADO, 2005, p. 142).

NE PAS CONCLURE C'EST DÉJÀ UNE CONCLUSION[116]

À guisa de conclusão desse trabalho, faremos nas linhas que seguem um balanço geral dos seus êxitos. A ele.

O setor da pesquisa em que obtivemos maior sucesso se refere sem dúvida à justificação teórica da aproximação entre os escritos do poeta Stéphane Mallarmé e Clarice Lispector. Como essa proposta pode parecer um tanto disparata aos olhos de um leitor mais desavisado, envidamos nossos esforços no sentido de demonstrar o percurso crítico que intentamos desenvolver na companhia desses autores: para esse fim, a presença das leituras que realizamos de Roland Barthes foram fundamentais – sobretudo as do curso *A preparação do romance.* Foi nesse livro que encontramos o conceito de "crítica patética" através do qual pudemos embasar o aguilhão de escrita de que nos valemos ao manipular alguns textos de Clarice e Mallarmé: em vez de partir de "unidades estruturais" das obras desses escritores, estivemos às voltas com "momentos patéticos" da leitura que fizemos deles, ou seja, instantes em que fomos corporalmente afetado por eles. Nesse sentido, referir-nos a eles passou a significar retrilhar o desejo de escrita que suas obras nos suscitaram. Isso porque, de acordo com as lições barthesianas, o que efetivamente pode ser levado em consideração dos livros com que tivemos é o que deles permanece em nós – o exemplo que o próprio Barthes dá a respeito disso é o da *Divina Comédia* de Dante que, apesar de sua densidade, nada mais é, na maioria dos leitores que falam da experiência de leitura que tiveram dela, do que "vós que aqui entrais deixai para trás toda esperança", isto é, uma citação. As questões, pois, que nos colocamos no início do nosso trabalho foram: "o que restou, o que persiste da nossa vida leiturística? Quais

[116] Fala do Prof. Dr. Philippe Willemart no Laboratório do Manuscrito Literário em 2013.

são as marcas que o nosso corpo traz ao desejar citá-las? Em que medida esses restos das obras literárias em questão se articulam com o percurso crítico que desejamos colocar em marcha?" A respeito disso, vale ainda lembrar que Barthes disserta sobre uma "pulsão em despedaçar a obra"; deformá-la, operar com seus pedaços para que ela possa reviver sob outra forma que não ela mesma.

Abandonar a totalidade das obras que elegemos para nosso estudo, na perspectiva do *pathos* da escrita crítica que adotamos, teve outra implicação imediata: não nos imputamos a tarefa decifracionista de judicializar o sentido dos textos irmanados em nossa dissertação com o aparato discursivo de outros domínios do saber como a psicanálise, a linguística, a filosofia etc. No limite, podemos afirmar que o título da nossa dissertação – "Na companhia de Stéphane Mallarmé e Clarice Lispector: pelo desejo da escrita" – se fez diante da impossibilidade de escrever em prol do esclarecimento desses autores: escrevo com eles, a partir deles; não em reverência a um suposto significado latente de seus textos. Como quer Gilles Deleuze em *Carta a um crítico severo*, procedemos pelo contato com Mallarmé-Clarice como se suas obras fossem "máquinas assignificantes" – no lugar de procurar pelo significado oculto ou – o que é pior – pelo significado das ocorrências do significante, restringimo-nos à potência da superfície. O que isso quer dizer? Ter com os textos não para esclarecê-los, mas para dar alento à obscuridade que eles trazem em seu bojo, perguntando a todo momento o que isso pode colocar – aqui e agora – em ação. Em uma palavra: não questionar acerca do que eles significam, mas sim o que eles fazem.

Na esteira disso, estando às voltas com o diâmetro de ação dos referidos textos, um outro conceito, advindo da linguística, foi-nos, como lastro teórico, de suma importância: o de performatividade. Para tanto, a leitura da famosa obra de Austin, *Quand dire c'est faire*, integrou o cabedal de referências com que tentamos conferir uma

determinada solidez ao rumo que nosso trabalho tomou. Se dizer é fazer, reler é, então, desfazer – traçar linhas de fuga no que já estava mapeado. Em que pesem as pedras angulares da fortuna crítica do poeta francês e da escritora brasileira, a qualidade do nosso trabalho poderá se medir pelo impacto que o agenciamento desses autores pode ter em questões candentes do presente a contrapelo do modo como seus textos possam ter circulado em outra circunstância histórico-discursiva. Reler *hic et nunc*, pois. Em última instância, o que anima meu trabalho não é entrar na disputa crítica pela busca da centralidade, da referência primeira, do sentido total nas obras dos escritores do nosso crivo, mas sim afirmar a vida nelas flamejante – no sentido nietzschiano do termo – através dos movimentos de escrita que elas podem engendrar na atualidade. Assim, lidamos com essas obras como se se tratasse de um material físsel que pudesse detonar as regiões moribundas do espírito e nelas desencadear outras feições – explodir e desaparecer.

Sendo assim, partindo da premissa de que não há uma substância do princípio autoral Mallarmé e/ou Clarice a qual tivéssemos que analisar e descrever as propriedades estruturais, abandonamos, em determinada altura da nossa argumentação, os adjetivos "mallarmaico" e "clariceano" – nossa dissertação, pelos motivos que expusemos acima, não pode ser compreendida em nenhuma dessas vertentes. Foi num tom jocoso que, então, sobreveio-nos a palavra-valise "mallarmice" – junção dos nomes dos dois autores. Preservando o tom lúdico que o sufixo "-ice" denota, traduzimos nosso esforço crítico na clave do jogo infantil, que, apesar de possuir regras e atores determinados, tem como objetivo principal tão-somente gerar movimento em seus participantes. Movimento este, em nosso caso, de caráter ético, que não pretende prescrever normas para o trato com a escrita, mas quer questionar as formas de vida a ela atreladas. Ato contínuo, a contribuição – manejando esta palavra fora das acepções evolucionistas e teleológicas que ela pode

assumir como afirma Marcos Siscar em *A desconstrução de Jacques Derrida* – que essa nossa mallarmice dá à instituição universitária que a fomenta é, antes de tudo, de ordem ética. Como bem diz Barthes em *A preparação do romance*, o livro é um "objeto ético": ele "dá a desejar." Outros livros, outras pesquisas, outras leituras, outras obras de arte – acadêmicas ou não.

Corolário dessa concepção dessubstancializante da escritura literária, é o formato que a dissertação como um todo adquiriu: a de um álbum impremeditado e anti-arquitetural. Mais uma vez é Barthes quem nos acena com essa possibilidade: tomando as reflexões de Mallarmé nos escritos de *Divagações,* conceber a obra de escrita como o "Livro" – premeditado e arquitetural – corresponderia a assinalar a existência de um universo uno, hierarquizado, orbitando em torno de uma essência central. Nessas vias, a opção estilística pelo álbum vai na contramão das implicações filosóficas do "Livro": cada folha do álbum representa um "instantâneo" de uma trajetória crítica contingente, não-hierarquizada, fragmentária e despida da ambição onipotente de totalizar uma suposta essencialidade das obras lidas. Como um viajante que tirasse fotografias das paisagens por que passeou, nosso trabalho se concebeu como uma recolha de memórias críticas descontínuas e com núcleos temáticos diferentes. Dessa miscelânea de gestos e esboços, espero que o leitor possa encontrar sua morada transitória.

O apelo ao leitor, aliás, constitui uma constante no nosso álbum. Houve, inclusive, uma seção do primeiro capítulo da dissertação dedicada a relação pedagógica que se estabelece entre o texto crítico e o leitor. Posto que a crítica literária também educa, isto é, compõe um lugar de onde emana uma "vontade de verdade" – tomando de empréstimo a expressão aventada por Michel Foucault em *A ordem do discurso* – da questão literária que elege para si, fez-se necessário refletir acerca do setting professor-aluno que quis estabelecer com nossos potenciais leitores. Nesse caminhar, tomamos por bem atacar o

mito da explicação exegética: não nos colocamos no lugar de quem explica, elucida, simplifica, esquematiza as obras de literatura a seu alunado. Por duas razões: a primeira é que o paradigma da explicação – como aponta Jacques Rancière em *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual* – repousa sobre um princípio de desigualdade das inteligências em jogo – explicar, nessa ótica, consiste em admitir a incapacidade de nossos ouvintes de se apropriarem dos textos em questão e substituir o devir da leitura pela narração da experiência que nós, os explicadores, tivemos dela. Ora, somos signatário da ideia de que os homens possuem iguais inteligências; a produtividade do que advém das leituras que fazemos depende, apesar disso, do interesse e da destinação social que nos é devotada, uma vez que somos todos, do ponto de vista civil, desiguais. A segunda razão por desertar o espaço de explicador é bem simples: nada há a ser explicado. Explicar, sendo fiel à perspectiva anti-essencialista que adotamos, é castrar a potência que a escrita tem de disseminar diferentes destinações àqueles que dela tomam contato. Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Texto, crítica, escritura*, critica uma certa religiosidade que a maquinaria escolar nos incute no enfrentamento de textos literários: o pedagogo da literatura como que visaria iniciar seus neófitos nos mistérios do desvendamento litúrgico das obras sagradas da literatura via hermeneutização do sentido aí insuflado. É diante dessa religiosidade que nos foi preciso frisar a postura que endossamos tanto em relação à escritura literária quanto àqueles que nos leem: nada há a ser descoberto, deslindado, dissecado. Não é forçoso que nos atenhamos ao exercício escolar da detecção das origens, da solução matemática dos enigmas, da estratificação dos sentidos possíveis de um enunciado. No nosso entender, o que um texto artístico nos oferta não é a obrigatoriedade de consumir passivamente e de reproduzir sob a forma da glosa exegética a escrita alheia – no seio das ciências humanas onde, a rigor, poderíamos erigir uma contracultura à produção e reprodução indiferenciada do mesmo que

caracteriza a massificação do atual estágio das sociedades capitalistas, é o contrário a que assistimos. Apartada da imbecilização das palavras de ordem do consumo, cremos que a escrita de arte deve nos conduzir ao desejo criativo de escrever – com o fito de sermos produtores de possíveis e não colecionadores de realidades vendidas a granel. Dessa maneira, tomamos o cuidado em performativizar em nosso texto o norte ético que sinalizamos ao leitor: ler como quem deseja escrever outras possibilidades de vida. Para isso, endossamos o conceito de Jean Baudrillard, via de Leyla Perrone-Moisés, de "simulacro". O texto crítico não é uma cópia distanciada dos originais em que se escora; ele não é submisso aos autores que lhe inseminaram o desejo de escrever. Ao contrário disso, ele simula uma outra realidade a partir dos autores que leu; nessa mesma lógica, ele interpela seus leitores a desbravarem outras paisagens intelectuais a partir dele. Se há, então, uma pedagogia à qual nos fiamos, ela pode ser adjetivada, esgarçando as implicações do que é propriamente pedagógico, como a do "desastre" – conceito de Maurice Blanchot construído em *L'écriture du désastre*. "Dis-astrar": tirar os astros de órbita e gerar em seu vazio uma nova estrela.

Se não há substância dos autores em questão a ser esquadrinhada e se nossa pesquisa se quer simulacro deles, não há por onde nos atribuir a alcunha de aspirante a especialista dessas literaturas – só podemos nos especializar num conteúdo positivo que possa ser domesticado pelo estudo exaustivo de suas propriedades. Não ocupando o lugar de especialista, não há razão para sustentar a pompa de um linguajar que queira o máximo de objetividade em relação ao seu objeto. Com efeito, não apagamos da nossa narrativa crítica os aspectos subjetivos que permearam nosso encontro com as leituras de que tratamos. Canções, poemas de autores vários, ditos e escritos anônimos da vida cotidiana, tudo isso compõe a ambiência do nosso trabalho, suprimindo dele a sisudez e o pesadume que uma descoberta científico-epistemológica poderia trazer. Apoiando-nos na imagem

barthesiana da “escritura em voz alta” – presente em *O prazer do texto* –, escancaramos o processo orgânico que tomou conta da feitura das relações críticas que colocamos em ação: a granulação das vozes que trilharam nosso trabalho; as músicas que o inspiraram; o roçar da materialidade dos significantes que o excitou; nada disso é ilegítimo no regime de verdade que impingimos à nossa escrita. A respeito disso, o maior obstáculo que encontramos – nas discussões teóricas do Laboratório do Manuscrito Literário – para assumir essa liberdade que nos demos foi certo constrangimento imposto pelo gênero acadêmico de escrita. Sob pena de estarmos fazendo “literatura barata” e/ou agindo por egotismo, várias vezes fomos reprovados por nossos colegas pelo engajamento explícito do nosso corpo na dissertação. Para responder a essas represálias, recorremos a uma passagem do texto de Roland Barthes *Le bruissement de la langue*: lá encontramos uma definição da escritura como sendo a moral da forma no seio da qual o escritor decide situar socialmente sua linguagem. Contra, então, as reprimendas morais de que fomos alvo, mobilizamos o argumento barthesiano a favor da entrega a que nos propusemos em nosso trabalho: escrever com o corpo inteiro – suspiros, exclamações, memórias sensoriais etc. Aproveitando o ensejo, engrossamos o caldo das contribuições que fazemos à academia: tensionar a ossatura formal de seu cânone não é trazer à tona o questionamento dos pressupostos morais nele subsumidos? Como a produção de conhecimento pode engendrar diferença em relação a si mesma se ela está engessada por imperativos categóricos que ajuízam o que é ou não acadêmico?

Isso posto, partimos para o cruzamento das fontes literárias – Mallarmé e Clarice, sobretudo – e teóricas – Barthes, Deleuze, Lacan, Foucault, Philippe Willemart, entre outros – nos capítulos subsequentes. No primeiro “instantâneo” do meu álbum, intitulado “Objetos a consumir. Vidas a granel.”, cuidamos de performativizar em nossa introdução as formas de existência assépticas, cleans e ensimesmadas a que o apelo do *mass media*

nos recruta rotineiramente: para fazê-lo, transcrevemos em uma página inteira chamadas rápidas do mundo da publicidade – que tem como força de sedução imagens de uma vida personalizada, voltada ao bem-estar do *self* de seus expectadores – intervaladas pelo comando de controle remoto cuja onomatopeia é "zap". Tal recurso cênico se fez necessário diante da premência das formas de vida pastiche a que somos instados o tempo todo: uma vida destituída de suas capacidades políticas; enrolada em torno de si mesma, enveredada rumo a uma promessa de salvação narcísica. Feita a crítica a esse modus de semiotização da propaganda publicitária, questionamo-nos acerca dos objetos que não foram talhados para o consumo, ou seja, que não se prestam a uma assimilação imediata – em outros termos, objetos que não prestam diante das campanhas das políticas de vida do marketing midiático. O primeiro "pedaço de obra" que trouxemos, então, à baila foi a epígrafe da ficção de *Água viva* de Lispector: tratava-se de um escrito do crítico francês de arte abstrata Michel Seuphor que fazia um elogio a um tipo de pintura que transbordasse as esquadrias do périplo representativo, que nada ilustrasse, que fosse pura existência. Refletindo em torno dessas considerações, chegamos ao limite de afirmar que tal estilo de pintura não nos convida a compreendê-lo, mas a devir a partir dele, o que, dada a mentalidade escolar que herdamos, é um desafio. Isso porque, desde pequenos, diante do pasmo e do estranhamento frente a um objeto artístico cuja fruição nada tem do conforto acéfalo dos objetos que consumimos vida afora, somos direcionados a atitudes de recognição, de reconhecimento: interpretar o que não é imediatamente palatável; vasculhar uma justificativa para seu aparecimento do ponto de vista da crítica e da história da arte etc. Ora, a opção por não torná-los inteligíveis, por preservar sua estranheza implica, para dizer o mínimo, colocarmos nosso corpo em confronto com essas realidades: ser objeto desses objetos; desaparecer diante deles; manufaturar o devir que deles resulta na roupagem, por exemplo, de uma obra de escrita.

Na trilha desse desaparecimento do que é semelhante a si, dois outros objetos do discursos foram articulados ao dito de Seuphor: o primeiro, outra passagem de *Água viva* em que a narradora tenta pintar um espelho sem deixar nele sua marca; o segundo, um excerto do conto de Mallarmé cujo título é *Igitur*; longe de qualquer circunstancialização que o valha, o que podemos destacar dele é o surgimento de "des yeux nuls pareils au miroir, de l'hôte, dénué de toute signification que de présence." Os espelhos em questão estão, pois, despidos de sua função habitual: eles não refletem, não representam, não significam. Não é apenas a imagem de nós mesmos que se esfacela ao não ter seu duplo neles projetada: são os saberes que a constituem e os poderes que estes últimos colocam em jogo. Distante, portanto, das palavras, elencadas no início desse capítulo, de ordem da publicidade, cujo intuito é recrudescer a imagem estagnada que se tem do próprio eu e afastá-lo da vertigem de seu próprio descentramento que a afirmação trágica da vida pressupõe – envelhecer, adoecer, doar-se ao que é inteiramente outro.

Em seguida, para adensar o contato com esses objetos antirepresentativos, convocamos o estudo que Michel Foucault realizou sobre três pintores: Klee, Kandinsky e Magritte. Para falar delas, foi necessário expor o procedimento mais elementar do nosso pensamento: o da semelhança. Grosso modo, poderíamos asseverar que o incômodo que a pintura dos dois primeiros provocam se pauta pelo seu caráter a tudo dissemelhante: não é possível alocar em suas obras uma referência primeira que garantisse o vínculo mimético que eles possuem com a positividade da *doxa*, do senso comum sobre a realidade que nos entorna. Em vez de repetir os lugares comuns deste último, a tarefa que esses pintores se impuseram foi a de lançar no mundo cenários que desautomatizam os vícios de nossa visão cotidiana e cuja forma não está catalogada pela nossa percepção dos seres e das coisas. Objetos em devir, pois. Magritte, por sua vez, se vale dos mecanismos cognitivos da semelhança para implodí-los em seu interior. O antológico quadro *Les deux*

mystères é emblemático da estratégia de Magritte que consiste em opor enunciados verbais à figuração pictórica a eles correlacionada. O que vemos nessa obra? No alto de uma sala um cachimbo imenso flutuando no vazio; no canto dela, uma lousa com um outro cachimbo, miniatura do anterior; embaixo dessa lousa, os famosos dizeres: *Ceci n'est pas une pipe*. Magritte joga a afirmação verbal contra a relação que se estabelece através das imagens na tela de seu quadro: está dinamitada a subserviência mimética da figura em relação a um cachimbo dito real a que ela se remeteria. Fazendo assim, em vez de relações de semelhança, o pintor francês instaura um jogo de similitudes entre os cachimbos que vemos: não há um modelo a que o cachimbo desenhado imite; não há um cachimbo "real" nem cachimbo "cópia" – todos os cachimbos são similares uns aos outros; está desfeita a hierarquia que os verticalizava.

Finda a distinção entre semelhança e similaridade, retornamos ao mote inicial do capítulo através de um comentário de Gilles Deleuze – oriundo da entrevista que concedeu a Claire Parnet intitulada *L'abécédaire de Gilles Deleuze* – sobre a filosofia e as artes em geral como sendo expedientes de resistência em relação à imbecilidade que sobeja nos reinos da opinião corrente das coisas. Nesse sentido, correlacionamos as figuras dos pintores acima referidos como máquinas de resistência ao raciocínio semelhador que nos é legado pelos processos de escolarização por que passamos. Como puras similitudes, elas agridem os grilhões da linguagem com que as aferimos; sendo esta última não apenas um instrumento com que designamos as coisas – a língua é a própria "coisa" de que somos constituídos. No rastro das ponderações acerca das inabituais relações de similitude, trouxemos à baila um poema de Mallarmé – *Sainte.* Ao encontro do que eu discorríamos até então, esse poema nos chegou como o testemunho de uma santidade similar, que escapa a qualquer formalização religiosa – uma beatitude linguageira, talvez. A esse propósito, o texto de Philippe Willemart *Au-delà de la*

psychanalyse: les arts et la littérature se mostrou preponderante para corroborar a noção lacaniana de que somos "falados" pelo sistema linguístico; atacar os padrões referenciais com que semelhamos a realidade, atacar uma determinada noção de realidade acarreta digladiar-se contra a matéria-prima língua que cria as condições de enunciabilidade do que podemos ver, pensar e sentir. Nessa altura da dissertação, decidimos estabelecer uma ponte temática com o conceito lacaniano de "Sinthome" através de um texto de Doris Rinaldi – *Joyce e Lacan: algumas notas sobre escrita e psicanálise*. Para multiplicar as relações do que acima chamei de "santidade linguageira", dissertei sobre um excerto lispectoriano de *Água viva* e um outro do conto *A menina de lá* de Guimarães Rosa.

No capítulo seguinte, detivemo-nos na região fronteiriça entre a palavra e a mudez que Clarice e Mallarmé orquestram em muitos de seus textos. Começamos nossa reflexão com um poema de Ana Cristina César; a partir dele, iniciamos uma discussão sobre as garras inescapáveis do discurso poético – por mais que tentemos ludibriá-las, elas acabam por grafar nossa tentativa de se exteriorizar a elas. Conseguintemente, fizemos um rápido panorama entre o conceito de passividade em Maurice Blanchot; o de neutro em Barthes; e o do furo no inconsciente lacaniano. Em linhas gerais, sublinhamos a tragicidade inerente a esses estados da linguagem: é inútil lutar contra a assertividade da língua; uma hora ou outra, acabamos sendo traídos pelas palavras que tentamos alvejar. Depois dessas constatações, desembocamos no cruzamento do conto clariceano *O ovo e a galinha* e no mallarmaico *soneto em yx.* Entre o nada e o inumano, acompanhamos nos dois textos o modo como seus autores orquestram o cicio da língua, o intervalo entre som e silêncio garimpado a duras penas das dobras da escrita.

No último capítulo, flagramos o modo como Mallarmé e Clarice se desvestem das esperanças e dos medos que nos projetam a uma dimensão além do aqui imediato. Abolindo o cabresto do tempo útil, é comum que os dois escritores mergulhem suas vozes

ficcionais num presente cabal, numa atualidade extasiante, num já sem remissões possíveis. Paradoxalmente, essa comunhão total com o que é desponta como via de acesso à eternidade – o agora é o ponto de conjunção entre céu e inferno; instante em que a promessa cristã – "ainda hoje estarei convosco no reino dos céus" – e a advertência dantesca dos infernos – "vós que aqui entrais deixai para trás toda esperança" – coincidem. Como sustentação teórica para essa dissolução das categoriais temporais, os escritos de *L'espace littéraire* de Maurice Blanchot foi de grande importância.

Como efeito dominó, o mergulho no já confina com o esgarçamento da subjetividade de onde emana as significações do texto lido: morte da persona, do eu – talvez um dos pontos de intersecção que mais saltam aos olhos quando cotejamos a produção dos dois artistas em foco. O desfalecimento da construção egótica, a busca pela impessoalidade, pelo desaparecimento de si mesmo na escritura, todos esses fatores estribilham o empreendimento agônico da personagem G.H. – em *A paixão segundo G.H.* – e da descida sepulcral de Igitur – em *Igitur ou la folie d'Elbehnon*. Ambas "narrativas" descrevem essa via sacra laica de seus narradores-personagens rumo à crucificação do eu que carregam consigo: seja, em Clarice, pela manducação da massa branca e fofa que escorre de uma barata; seja, em Mallarmé, bebendo "la goutte de Néant qui manque à la mer." Essa trepidação egológica do sujeito que conduz a escritura literária tem correlatos evidentes na história da pintura. Mais uma vez, trouxemos à superfície a discussão de um do parentesco entre procedimentos pictóricos e escriturais; dessa vez, o pintor em questão foi Paul Cézanne. Valendo-nos de um estudo já realizado nessa seara – *Mallarmé e Cézanne: obras em crise* de Olga Guerizoli Kempinska –, exploramos as consequências do descentramento da soberania do olhar individualizado nos dois domínios artísticos.

Finalmente, considerei que a viagem pelas paisagem inumanas e nadificantes dos dois autores me incitaram a nos opor contra os afetos políticos que nos dias de hoje nos

seduzem em direção a um modo de vida apolitizado, personalizado, ensimesmado, narcísico. Nesse âmbito, o texto, de Gilles Lipovetsky, *A era de Narciso ou a estratégia do vazio* foi preponderante. Essa foi, na circunstância discursiva de que me enuncio, o efeito ilocucionário dos textos que lemos: o desarvoramento do ser e do humano nele recorrentes provocaram em nós o devir escriturístico de uma humanidade e de uma existência outras, similares àquela que ora se esboroa – em devir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Clarice Lispector:

LISPECTOR, Clarice. *Água viva.* Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998a.

_____. *A maçã no escuro.* Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998b.

_____. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998c.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999a.

_____. *Felicidade clandestina.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

_____. *Um sopro de vida.* Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999b.

Sobre Clarice Lispector:

DINIS, Nilson. A arte da fuga em Clarice Lispector. Londrina: Eduel: 2007.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem.* São Paulo: Ed. Ática, 1995.

PRADO, Teresinha Natal Meirelles do. *GH: a sublime travessia.* São Paulo: Dissertação (Mestrado) Departamento de Letras Modernas, FFLCH, Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *Poética e ato na ficção de Clarice Lispector.* São Paulo : Tese (Doutorado) Departamento de Letras Modernas, FFLCH, Universidade de São Paulo, 2005.

De Stéphane Mallarmé

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2004.

_____. *Oeuvres complètes*, v.2. Paris: Gallimard, 1992.

_____. *Igitur ou a loucura de Elbehnon*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso.* In_____. CAMPOS**,** Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

Sobre Stéphane Mallarmé

CAMPOS**,** Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

FARIA, Zênia de. *Mallarmé e o universo da leitura*. São Paulo: Tese (Doutorado) Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1995.

GRANDONE, Salvatore. *Mallarmé phénoménologie du non-sens.* Paris : L'Harmattan, 2009.

KEMPINSKA, Olga Guerizoli. Mallarmé e Cézanne : obras em crise. Rio de Janeiro : Nau editora, 2011.

MARCHAL, Bertrand. *Introduction.* In_____.MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2002.

MEHOUDAR, Rosie. *A desaparição do autor ao longo dos esboços de "Igitur", de Mallarmé*, São Paulo, Revista Manuscrítica, n. 16, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/1066>. Acesso em 17 de janeiro de 2014.

_____. *Crítica genética e intertextualidade em Igitur de Mallarmé.* In: Pino, Claudia Amigo. *Criação em debate.* São Paulo: Humanitas, 2007.

_____. *Dos textos de juventude a Igitur: a geração do descontínuo em Mallarmé.* São Paulo: Tese (Doutorado), Departamento de Letras Modernas, FFLCH, Universidade de São Paulo, 2003.

MONDOR, Henri. « Lettre à F. Coppée (5 déc. 1886) ». In : *Vie de Mallarmé.* Paris : Gallimard, 1943.

NOULET, Emilie. *Vingt poèmes de S. Mallarmé.* Genève: Kunding, 1967.

PAZ, Octávio. Commentary on the "Sonnet in yx" of Mallarmé. In: COHN, Robert Greer (Org.). *Mallarmé in the twentieth century.* London: Associated University Press, 1988.

RICHARD, Jean-Pierre. *L´univers imaginaire de Mallarmé.* Paris: Seuil, 1962.

VALÉRY, Paul. *Écrits divers sur Sthéphane Mallarmé.* Paris: Gallimard, 1950.

Diversos

AUSTIN, J. L. *Quand dire, c'est faire.* Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Volume 1. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. *A preparação do romance*. Volume 2. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

_____. *Le bruissement de la langue.* Paris: Éditions du Seuil, 1984.

_____. *O Neutro.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O prazer do texto.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

BATALHA, Maria Cristina. *O lugar da tradução na formação da literatura brasileira.* In_____. Revista Alea, Rio de Janeiro: v.2, n.2, ago/dez. 2000.

BENOIT, Eric. *Mallarmé et le mystère du livre.* Paris: Honoré champion éditeur, 1998.

BÍBLIA MENSAGEM DE DEUS. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Paris: Gallimard, 1981.

_____. *L'écriture du désastre.* Paris: Gallimard, 1980.

_____. *L'Espace littéraire.* Paris: Gallimard, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir* Trad. PERRONE-MOISÉS, Leyla. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: Vários Escritos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. LAFON, Robert. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Jupiter, 1982.

COMPAGNON**,** Antoine. *O Demônio da teoria*: *literatura e senso comum.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DAHLET, Véronique. *As fissuras da linguagem literária: do século XIX ao XX.* In_____. Revista da Anpoll, Brasília: v1, n.23, jul./dez. 2007.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica.* São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Conversações.* São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *R comme résistance.* Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=NNt_3Cfk560>. Acesso em 13 de janeiro de 2014.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* Trad. SAMPAIO, Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *A verdade e as formas jurídicas.* Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

_____. *Ditos e escritos III.* Trad. BARBOSA, Inês Autran Dourado. Rio de Jnaeiro: Editora Forense Universitária, 2009.

_____. *História da Loucura.* Trad. NETTO, José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Isto não é um cachimbo.* Trad. COLI, Jorge. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2007.

LACAN, Jacques. *De um discurso que não fosse semblante.* Rio de Janeiro : Zahar, 2007.

_____. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse.* Paris: Éditions du Seuil, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. *Narciso ou a estratégia do vazio*. In_____. *A era do vazio*. Barueri: Manole, 2005.

MICHAELIS. *Michaelis : moderno dicionário da língua portuguesa.* São Paulo: Melhoramentos, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia.* São Paulo : Companhia de bolso, 2012.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão.* São Paulo: Iluminuras, 2009.

PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos.* São Paulo: Klick editora, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura.* São Paulo : Martins Fontes, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

RINALDI, Doris. Joyce e Lacan: algumas notas sobre escrita e psicanálise, São Paulo: Pulsional > Revista de Psicanálise, n. 188, ano XIX, 2006. Disponível em: <http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/188_06.pdf>. Acesso em: 14 de janeiro de 2014.

RIVERA, Tânia. *Estética e descentramento do sujeito*, São Paulo: Revista Cult, n. 125, 2010. Disponível em: <revistacult.uol.com.br/home/2010/03/estética-e-descentramento-do-sujeito/>. Acesso em: 28 de julho de 2013.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias.* Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise.* Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

_____. *A desconstrução de Jacques Derrida*. In_____. Bonnici, T. E.; Zolin, L.O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.* Maringá: Eduem, 2005.

SYKES, Egerton. *Dictionary of non-classical mythology.* London : Everyman's, 1953.

VOLTOLINI, Rinaldo. *O discurso do capitalista, a psicanálise e a educação.* In._____AIRES, Suely ; LEITE, Nina Virgínia de Araújo ; VERAS, Viviane. *Linguagem e gozo*. Campinas : Mercado de Letras, 2007.

WIILEMART, Philippe. *Au-delà de la psychanalyse : les arts et la littérature*. Montréal : L'Hamarttan, 1998.

_____. *A lógica do inexistente.* In._____*Tratado das sensações em A prsioneira de Marcel Proust.* Curitiba : Opus, 2008.

_____. *Crítica genética e psicanálise.* São Paulo : Ed. Perspectiva, 2005.

_____. *De l'inconscient en littérature.* Montréal : Liber, 2008.

_____. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise.* São Paulo : Ed. Perspectiva, 2009.

_____. *Psicanálise e teoria literária.* São Paulo : Ed. Perspectiva, 2014. No prelo.