

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
MESTRADO EM PSICOLOGIA

Edimárcio William Vicente Medeiros

LÍNGUA DE FUGA

NITERÓI
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

EDIMÁRCIO WILLIAM VICENTE MEDEIROS

LÍNGUA DE FUGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia, na área de concentração Subjetividade e Clínica.

Orientador: Prof. Auterives Maciel Junior.

NITERÓI
2006

EDIMÁRCIO WILLIAM VICENTE MEDEIROS

LÍNGUA DE FUGA

Aprovação em

Niterói, 31 de agosto de 2006.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Auterives Maciel Jr – orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Silvia Tedesco – co-orientador(a)
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Cecília Coimbra
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Karl Erik Schølhammer
Pontifícia Universidade Católica – Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Ao professor *Auterives*, filósofo e poeta, pela atenção, confiança e disponibilidade. Para ser sincero, sobretudo, por ter sido sensível em sua leitura aquilo que, (ir) resistivelmente, se escreve: o que excedera a possibilidade de escrever.

Silvia, pela partilha nesse percurso e o rigor preciso, sempre que necessário.

Cecília, pelo incentivo honesto e crescente que permitiu os giros de pensamento, sempre procurando extrair dos desvios a simplicidade.

Kátia Aguiar, pela torcida e sorriso. Estes elementos tão raros, mas que sempre fazem da experiência profissional e de vida um “capital afetivo” – dotado de uma saúde singular.

Mônica Dreux, pela transparência e entusiasmo que enriqueceu minha escolha: duplamente seguir viagem como Mestrando e como Formando em Clínica. *Elder*, pela confiança, seriedade e alegria contagiantes. A *Eduardo Passos*, “à jamais”. Por ter me feito crer no inequívoco do gesto. A *Regina Benevides*, por acolher com destreza e afastar impasses. *João Resende*, que encanta por sua argúcia, persistência e perseverança, como também pela paixão que é capaz de despertar em nós: pelo pensamento e, sobremaneira, pela literatura. A *Christian Sade* e *Edmar Guirra*, professores que sabem extrair de sua jovialidade uma extrema lucidez. A *Karl Erik*, por lançar-se no mergulho (mútuo) do “desconhecido”.

A minha “equilibrista” amiga *Beth*, por ter me apresentado à leitura de Maurice Blanchot e tanto mais. Por ter soprado ao ouvido que “*cada um acha o que quer*”: justamente, assim foi chegando o fim do fio. “*Cacau*”, por essas fugas essenciais que dão título ao inexprimível, sua clínica na escrita e amizade cruciais. *Marcela Nolasco*, pelas correspondências, seja Londrinhas ou Australianas, que sempre são uma chance para encontros felizes. *Michele Monique*, pela parceria e afeto inesgotáveis. *Miguel Maia*, por sua presença calorosa sempre a tecer fios invisíveis: quem sabe, por isso, me influenciando a extrair algo mais do acoplamento quase monogâmico com o computador. *Joana*, pelas gargalhadas em meio a enfrentamentos freqüentes. *Isabela “Coutrinho”*, minha amiga inestimável. *Jennifer de Paula*, pelo convite para as aulas de Roberto Machado (Foucault e a literatura), e a companhia preciosa que pude extrair a partir delas. *André Rossi*, pela amizade constante que, como um sopro de vida, apostou no vôo rasante pelas asas e rodopios d’*As Fotografias do Afeto*. Aos amigos. Aos companheiros de estágio-trans, que preciosamente fazem parte de meu “capital afetivo”. Aos mestres e todos os colegas de mestrado; se estende minha admiração, nesse instante onde a potência inesgotável do risco se cumpriu: escrever. A *Adriana*: com a qual e para quem “não mais escrevo”, apenas, vivo. A meus pais e irmãos. E, para ser justo, a mais silenciosa e consistente companhia, meu cão...é claro.

RESUMO

Língua de Fuga

Esta dissertação tem como foco de trabalho o *ato de escrever*. Através da distinção entre a *palavra bruta* e *palavra essencial* proferida por Stéphane Mallarmé, se evoca o caráter de contestação e de realização autônomas da palavra. Pontuamos que é a partir do final do século XVIII, e início do século XIX, que noções como as de *autor* e *obra* são cada vez mais questionadas, em favor de uma discussão sobre o estatuto moderno da experimentação da escrita. Nesses termos, delimitamos um eixo de trabalho com Maurice Blanchot que se dirige a investigação do “ato só de escrever”, do poeta francês, na qual essa questão se vê inserida. A partir da abordagem de Blanchot (1987) marcamos a menção recursiva de pensadores da filosofia da diferença, como Deleuze (1997) e Foucault (1966), leitores de Blanchot. Acredita-se que tais pensadores reforçam esse movimento de elisão da autoria e da obra, permitindo dizer que se expor à experiência do *escrever* é também afirmar uma situação extrema: a que nos faz passar a *dizer cada vez menos “eu”*. A manifestação dessa proposta diz respeito, portanto, a afirmação de um outro modo de pensamento, não representativo, delimitado no *pensamento do Fora*. Nosso objetivo é apresentar, nesse enfoque, como os estados e sensações inerentes ao gesto “banal” de escrever favorecem pensar a respeito da noção de produção de subjetividade. Intercala-se aqui a experiência do escrever como uma relação com esse Fora, que estabelece estados de modificação subjetiva singulares aqui delimitados como impessoais. Para integrar essa característica discorreremos sobre o ato de escrever em Paul Valéry, Marguerite Duras e, sobretudo, em Clarice Lispector. Esperamos a partir disso, que este trabalho contribua para pesquisas que tenham como enfoque a interface entre clínica e literatura.

Palavras chave:

1-Ato de escrever; 2- Fora; 3-Dissolvência do “eu”; 4-Produção de subjetividade; 5-Clínica e Literatura.

RÉSUMÉ

Langue du fuite

Ce mémoire a comme foyer de travail l'acte d'écrire. À travers la distinction entre le *mot grossier* et le *mot essentiel* proférée par Stéphane Mallarmé, on évoque le caractère de contestation et de réalisation autonome du mot. On remarque qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle, et début du XIX^e siècle, des notions comme celles de l'auteur aussi bien que de l'oeuvre ont été de plus en plus questionnées afin d'établir une discussion sur le statut moderne de l'expérimentation de l'écriture. En ces mots, nous délimitons un axe de travail avec Maurice Blanchot qui se dirige vers la recherche de l'acte d'écrire seulement, du poète français déjà mentionné, dans laquelle cette question est mise. À partir de l'abordage de Blanchot (1987), nous mettons en relief la référence fréquente de penseurs de la philosophie de la différence, comme Deleuze (1997) et Foucault (1966), lecteurs de Blanchot. Nous croyons que tels penseurs renforcent ce mouvement de l'élision de la qualité de l'auteur et de l'oeuvre, en permettant de dire que, s'exposer à l'expérience de l'écriture, c'est aussi affirmer une situation extrême: celle que nous fait commencer à réduire, chaque fois de plus, le "*moi*". La manifestation de cette proposition concerne, donc, à l'affirmation d'une autre manière de la pensée, non représentative, délimitée dans la *pensée du dehors*. Notre but c'est de présenter, dans cet approche, comment les états et les sensations inhérents au geste "banal" d'écrire favorisent penser à la notion de production de subjectivité. On intercale ici, l'expérience de l'écriture comme une relation avec ce *dehors*, qui établit des états de modification subjective, singuliers, délimités ici, comme impersonnels. Pour que l'on intègre cette caractéristique, nous avons discoursu sur l'acte d'écrire chez Paul Valéry, chez Marguerite Duras et, surtout, chez Clarice Lispector. Nous avons l'intention, qu'à partir de cela, ce travail contribue à des recherches qui aient comme approche l'interface entre clinique et littérature.

Mot Clés:

1- l'act d'ecrire; 2-Le Dehors; 3-Dissolution du moi; 4-Production de Subjectivité; 5-Clinique et littérature

Lista de Abreviações

AV	<i>Água Viva</i>
PSGH	<i>A Paixão Segundo G.H.</i>
SV	<i>Um Sopro de Vida</i>
PNE	<i>Para Não Esquecer</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1- ESCREVER – O INTERMINÁVEL	15
1.1 A palavra bruta e a essencial	20
1.2 Fato e imagem – onde o traço se torna existência	28
1.3 Experiência do escrever – estranhamento e desconfiança	33
1.3.1 O silêncio, apenas uma solidão essencial	34
1.3.2 A fala incessante, um fora da fala	37
2- DESDOBRAR – AO INVÉS DE DOIS MUNDOS O FLUXO DO EXTERIOR	43
2.1 Cessar de dizer “eu”	45
2.2 Afastar-se do diurno	47
2.3 “Desobra” – adentrar a noite	51
2.4 Dessubjetivação – coser por dentro um de fora	55
3- FUGIR DA LÍNGUA – TERMINAR PELO LADO DE FORA	65
3.1 Do impensado	71
3.2 “Eu Falo”: do fluxo do impessoal e do inumano	73
3.3 Na neutralidade – as visões e audições do Fora da linguagem	77
CONCLUSÃO – ÍNDICES DE TRANSVERSALIDADE NA ESCRITA	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92

INTRODUÇÃO

O presente trabalho circunscreve considerações a respeito do “ato só de escrever”, pretendendo-as como um incentivo à interface entre duas áreas de saber distintas: a clínica e a literatura. A relação que proporemos entre ambas não é evidente, embora todo o esforço de pesquisa conduza a pensar o limite entre elas no âmbito da noção de “*produção de subjetividade*”. Nos limitaremos a apreender esta noção como uma atitude de indagação freqüente e, portanto, na tangência de acontecimentos que nos provocam estranheza e questionamento. Faremos uma consideração pré-liminar a esse respeito, para em seguida integrá-la aquela proposta de interface.

Esta noção nos conduz a problematizar a nós mesmos e supor, em nossas práticas, a existência de um tênue fio: ele irá delinear como as práticas, em resumo, podem se estabelecer como algo percebido com familiaridade, podem também nem sempre ser as mesmas e, ainda, manter em si algo que nos escapa, que foge e é capaz de desdobrar nelas a diferença. Esta característica permite entender a produção de subjetividade como uma filosofia *da diferença*. Portanto, trata-se nessa proposta de uma *praxis*-filosófica, da freqüente afirmação de maneiras de estar no mundo, que não desconsidera o risco que esse tênue fio também é portador. Porque ainda que essa diferenciação se sustente vívida, como uma veia pulsante nos mais variados modos de sentir, pensar e existir, se apossar ou se furtar do que escapa é constituir mundos ou inaugurar horizontes existenciais. O que também implica estar atento a nossa tomada de posição frente a determinadas circunstâncias, já que afirmar certas vezes um posicionamento subjetivo, não deixa de portar uma passível abolição, até mesmo da própria vida. Nos cabe, na maioria das vezes, poder marcar como essa diferença é acolhida.

A “*produção de subjetividade*” é uma temática relativamente nova e assim a compreendemos, sobretudo, porque é enriquecida constantemente por pensadores da atualidade. Exemplo disso são autores como Deleuze, Guattari e Foucault, que com recorrência são um referencial imediato a seu respeito – com uma contribuição muito intensa e diversificada, levando em consideração que foi delimitada durante algumas décadas. Isso não significa uma simples capacidade de partilhar uma tendência, muito pelo contrário. Os trabalhos filosóficos empreendidos por eles certamente têm suas diferenças. Mas podemos extrair dessa variância mais do que meras discordâncias pontuais. A ênfase de trabalho que se singularizou neste ou naquele pensador jamais deixara de alimentar a produção dos demais. Exemplo disso é a extensa produção conceitual escrita a quatro mãos por Gilles Deleuze e Felix Guattari. Sem dúvida dizer algo sobre subjetividade, hoje, nos remete a várias passagens na obra de cada um deles.

Seguindo esta linha de argumentação seremos levados a fazer uma ressalva, que no fundo não é um simples resgate ou correção, mas uma necessidade incontornável. Nem sempre ouvimos dizer o quanto Maurice Blanchot esteve envolvido, talvez precisemos dizer mais do que isso, implicado, com boa parte do que produzira este cenário filosófico. Mesmo se quisessem Deleuze e Foucault não esconderiam a acolhida que deram ao trabalho deste autor. Levy (2003) o comprova, já que dedicou uma rigorosa pesquisa conceitual em que se inserem estes pensadores, Deleuze, Foucault e Blanchot. Menciona a autora, sobretudo, que a própria figura do escritor de *Thomas L'Obscur* sempre foi uma incógnita. Deixando a salvo algumas exceções, ao que parece, foi este o desejo dele: manter-se no extremo anonimato. Mencionar o nome de Maurice Blanchot é também quase duvidar da sua existência, já que a sua presença desfez-se no quase desaparecimento vibratório de suas palavras, perpetuado apenas por alguns de seus escritos críticos e romances. Desse modo, o nosso percurso virá já de início transitar nesse horizonte, onde a ausência e a presença parecem se intercalar. O trabalho deste pensador supõe averiguar essa ambiência no qual o gesto de escrever delimita nas palavras a presença de uma ausência, onde se manifesta a pura palavra.

Para pensar o que seria evocar essa palavra “*pura*”, no primeiro capítulo desenvolvemos a distinção entre “*Palavra bruta*” e “*Palavra essencial*”, a partir de Stéphane Mallarmé. Nosso objetivo é demonstrar a diferença entre o uso corriqueiro e a manifestação essencial da palavra, para apresentar um preceito de Blanchot: a inauguração de uma realidade sustentada pelo gesto da escrita, o mundo ficcional. Mallarmé põe em destaque elementos do ato de escrever que no final do século XIX são discutidos por poetas e pensadores. Se outrora escrever fora buscar no texto ou no poema a representação de coisas do mundo, quando trabalhada pelo poeta francês a palavra passa a ser independente daquele que a proferiu. Isso também é exigir de quem escreve uma experimentação radical de linguagem. Porque ao se sustentar em uma perspectiva intransitiva, afirmar a palavra numa linguagem poética é dizê-la uma fala tornada autônoma. Dizemos com isso que o homem não tem sequer autoridade sobre essa palavra, que se realiza por si mesma, sendo exposto ao mais completo anonimato.

Se a “obra”, subsequente daquela fala poética, nos prontifica afirmar um modo de pensamento não representativo, ela também pressupõe apresentar na “irrealidade” das coisas a experiência da ficção. Por quê? Porque o caráter de esvaecimento da palavra, como ressaltado por Mallarmé, não é de todo suficiente, aliás, torna as coisas presentes em sua manifestação mais plena, entretanto, prescindindo da existência de elementos já dados no mundo. Somos capazes de vivenciar, na experimentação da escritura, uma relação que se manteve entre obra e autor; e que se apresenta provisoriamente também ao leitor. A experiência de escrever é

uma atitude moderna, porque a inauguração desse mundo da ficção situa-se como um inevitável questionamento do que se considerava, até bem pouco tempo, como dado e familiar. Se, num certo momento, fazer uso da palavra para designar coisas prescindia da palavra em favor da re-cognição, noutro, irá prescindir daquele que fala.

O escritor destrói a sua fala para criar aquela fala autônoma já enunciada. A criação, portanto, não é reproduzir o vivível ou não vivido pelo autor, ou sequer a transposição de elementos do mundo passíveis de reconhecimento no mundo ficcional. Sendo assim a fala é indistinguível de uma situação de suspensão, em que digo cada vez menos “eu”, porque ela é uma fala que não pertencerá mais a alguém. Podemos apreender a linguagem poética como um “*fora da fala*”, pois ela mesma diz-se. Reforçamos com isso que a linguagem já não desempenha uma função de mediação. Pretendemos mostrar que a ficção não busca a palavra “pura” para cristalizá-la numa forma. Assim ela se restringiria ao aperfeiçoamento da palavra na extensividade da gramática, ou seja, pela habilidade do profissional – linguísta, filólogo, escritor etc.

Ao afirmarmos essa “*fala autônoma*”, o “*fora da fala*”, a ausência do humano como mantenedor exclusivo da experiência se confunde com imponderável vazio no qual “o homem” parece ter sido lançado. Pretendemos marcar que a fala humana, que se “silencia”, permite a abertura para uma outra fala que se mostra realizada ao infinito com a poesia, uma “fala murmurante”. Num primeiro momento vemos a irrevogável elisão da autoria pelo lançamento do homem na ausência manifesta por um fora da fala. Noutro teremos também a obra lançada numa imponderável ausência. E isso nos dirige ao questionamento aplicável às próprias noções de *autoria* e de *obra*. A solidão daquele que escreve exige dele a impessoalidade no ato de escrever. Escrever é perceber o “eu” com desconfiança e desconhecer a própria “obra”. Este fluxo da impessoalidade será uma “*solidão essencial*”, uma relação que se dá entre autor e obra, indicada na “*noite*”, termo de Blanchot.

Em Blanchot (1987) esse dado em questão deixa evidente determinados estados e sensações a que se expõe o *escritor*. No segundo capítulo, portanto, o “*ato de escrever*” não se limitará a enfatizar a construção de um poema ou romance, realizar a presença diurna da “*Obra*”, mas uma relação com uma “*noite*” absoluta, a experiência da morte: a ameaça suposta pela realização inesgotável da escritura. Porque o “*fora da fala*” passará a ser em si mesmo a subsistência de uma palavra insólita, incerta, imprevisível, que jamais se esgota: o incessante desdobrar de mundos perpetrado pelas palavras.

A palavra “*pura*” nesse sentido se fundamenta numa “ausência de obra”. Porque quando a “*Obra*” nega ser compreendida como um passível aperfeiçoamento da linguagem ela se “desfaz”. A palavra possibilita a suspensão emitida por àquela fala intransitiva, ao se

apresentar ao mundo como uma outra versão para o real. Para isso ela deve assumir uma forma provisória. Ela permite mantermos uma relação de estranheza com coisas que outrora eram para nós habituais. Entretanto, para continuar assim, ela constantemente irá destruir a si mesma, para que as forças que a compõe permaneçam livres. E nesse movimento, nesse fluxo constante, a fala poética se sustenta por si mesma. Pretenderemos marcar com isso através do descentramento recursivo emitido pela obra, a “desobra”. Neste capítulo, definimos conseqüentemente um movimento de elisão para ambos: autor e obra.

À medida que reforçamos com o poeta francês essa dupla elisão, da obra e da autoria, desde o início uma escritora brasileira se insere paulatinamente em nosso trabalho: Clarice Lispector. Uma vez que tomamos o “ato só de escrever” mallarmaico como referencial, ela se integra ao nosso estudo não como alguém “*da literatura*”, mas como uma pessoa que “*escreve*”. O mesmo se aplica a outros autores e pensadores, como Paul Valéry e Marguerite Duras. Podemos dizer que, para nossa surpresa, se a impessoalidade caracteriza prontamente a escritura como algo interminável, o gesto de escrever ofereceu desenvolvimentos singulares nestes autores.

Ao integrar Duras, Valéry e Lispector, entre outros, como “personagens” conceituais do gesto “só de escrever”, podemos afirmar que a fala delineada pelo escrever é a moção impessoal de um pensamento já sem sujeito. “*Adentrar a noite*” é dirigir-se ao que há de mais impessoal na escrita, que transborda a experiência do “eu” em dissolvência e da “obra” em *desobramento*. Para averiguá-lo incorporamos ao nosso trabalho um artigo do final da década de oitenta, que trata da natureza “pessoal” e “impessoal” do ato de escrever de Clarice Lispector. Partindo da existência de duas versões do livro *Água Viva*, a experiência da “noite” irá delinear uma “segunda morte” que passará a ser desdobrada pelo movimento textual Clariceano. Através de *Água Viva* o ato de escrever é um movimento puro, fluxo da escrita sobremaneira inerente à vida de Clarice. Porque esta “obra” prenuncia escrever cada vez com menos palavras, propomos dizer que Clarice Lispector afirma em *Água Viva* uma fuga do autobiográfico, portanto, também a fuga de uma função de interiorização. A narrativa narra a si mesma, e isso evoca para nós uma passagem do “eu” ao “ele”, que pressupõe um lançar-se para fora de si. A autora desfaz a obra e a si mesma, e nesse sentido marcaremos no ato de escrever uma experiência de “dessubjetivação”.

Por conseguinte, no terceiro capítulo reafirmamos algumas considerações já empreendidas nos capítulos anteriores, com Mallarmé e Clarice Lispector, através de uma costura do ato de escrever com a experiência do pensamento. Foucault é um autor que pontualmente, na década de sessenta, discorre sobre a experimentação Literária e desta passagem do “eu” ao “ele”. Na distinção entre “o Penso” e “o Falo”, encontrada num texto

seu em homenagem a Maurice Blanchot, perceberemos o quanto a literatura está implicitamente envolvida com “o *fora da fala*”, se realiza construindo o seu próprio fora. O artigo que aqui enfatizamos, “**O Pensamento do Exterior**”, irá reforçar, sobretudo, o “*impensado*” no pensamento: o pensamento “*do Fora*”. Apresentam-se neste último capítulo elementos delineados por todo o trabalho e que, inicialmente, indicamos como tangentes à noção de “*produção de subjetividade*”. Pretendemos dar ênfase a eles nesta noção, porque está envolvida no limite de fortes coeficientes de desterritorialização. Na circunstância inalienável dos processos de subjetivação, nos vemos envolvidos com o caráter “inumano” da existência. É um instante onde a questão do político é irrefreável. Diz Félix Guattari:

Deleuze e Foucault foram condenados pelo fato de enfatizarem uma parte não-humana da subjetividade, como se assumissem posições anti-humanistas! A questão não é essa, mas a da apreensão da existência de máquinas de subjetivação que não trabalham apenas no seio de “faculdades da alma”, de relações interpessoais ou nos complexos intra-familiares. A subjetividade não é fabricada apenas através das fases psicogenéticas da psicanálise ou do “matemas do inconsciente”, mas também das grandes máquinas sociais, mass-midiáticas, lingüísticas, que não podem ser qualificadas de humanas. (GUATTARI, 1992, p.20).

Podemos perceber que em virtude do capital somos constantemente levados conquistar habilidades restritas ao “individual” e a prezar pela figura do “eu”. Discutir tais ênfases é com certeza se lançar, nas mais variadas instâncias sociais, numa luta para separar o “pessoal” do “impessoal”. De maneira freqüente até mesmo nós utilizaremos aqui palavras como “*neutro*”, “*impessoal*” etc. Não pretendemos com isso orientar uma fidelidade aos conceitos, que vez ou outra se afirmem, em detrimento das implicações que nossos saberes compõe com isso quando assim se dizem: neutros, impessoais etc. Há de se ter em atenção que nem sempre o impessoal é agir impassivelmente, tanto como nem mesmo manter a luta em comum é dizê-la algo neutro. Porque também há situações em que prezar pela neutralidade pode fazer com que não apreciemos aos demais sequer como humanos. Apesar disso, nem sempre colocamos em problematização o que sustenta essa perspectiva. São inerentes a tais situações os atalhos da crítica, que a despeito das dores e azares de cada um, de forma inadvertida, serve muitas vezes de fundamentação para perpetuar o intolerável. O ato aqui escolhido, o gesto só de escrever, é um entre outros gestos comuns. Pretendemos equivococar através dele as relações que comumente reincidentem na afirmação do “eu”, na assunção do “impessoal” ou “pessoal” e no aperfeiçoamento de habilidades individuais, minando o potencial contestador das mais variadas práticas. O ato só de escrever denota em nossas práticas o “impessoal”, o “impensado”, o “inumano” e o “dizer menos *eu*”, como atitudes de resistência.

Pensamos que as situações e sensações que se dão pelo ato de escrever suscitam mais do que dizer algo que caracterize os *escritores*; possibilita evocar uma *solidão essencial* pela qual solvermos o *devoir escritor* na escritura. Como diz Valéry: “E no entanto eu não queria fazer um poeta – mas apenas poder sê-lo” (VALÉRY *apud* CAMPOS, 1984, p.86). Se a narrativa não é a voz de uma interioridade subjetiva, por outro lado, se furtar ou acolher o que se sustenta nas experiências mais simples pode promover variados posicionamentos subjetivos. Este ponto deixa como horizonte a interface entre clínica e literatura. Mas antes partilhemos desta solidão povoada. Habitemos esse passível imobilismo que, ao que parece, foi ou passa a ser o da vida dos nomeados *escritores*, tal como um *Mallarmé*, um *Paul Valéry*, uma *Margarite Duras*, uma *Clarice Lispector*, entre tantos mais. Afinal, não é mesmo a escrita que circunscreve ou nos mantém quase que imobilizados, quando atraídos *só pelo ato de escrever*? Convidamos o leitor a extrair da experimentação suas próprias conclusões.



*Lutar com palavras
É a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.*

*Palavra, palavra
(digo exasperado),
se me desafia
aceito o combate.*

*Carlos Drumond de Andrade,
"O lutador"(trechos)*

Capítulo 1

ESCREVER O INTERMINÁVEL

A linguagem soaria a nós, seja em prosa ou em poesia, como um lugar privilegiado, se nela as exigências da palavra pudessem distinguir aqueles que têm ou não uma habilidade especial. Tendo em vista isso e que boa parte dos brasileiros tem pouco ou restrito acesso à educação, acreditemos: somos privilegiados, posto que escrevo e você lê. No entanto, há usos distintos na experiência da escrita que gostaríamos de colocar em destaque: por um lado escrevemos com o propósito de relatar fatos a alguém, comunicar algum evento ocorrido; por outro, meditamos a palavra, e trabalhamos, nessa meditação, o poder que ela tem de apresentar uma realidade.

Assim, distinguimos que duas características podem ser atribuídas às palavras quando fazemos uso da linguagem. Para Maurice Blanchot isso pode ser marcado por dois usos da palavra: um *bruto* e um *essencial*. Quem sabe, através desta distinção, já nos aproximemos da autora Clarice Lispector: “Quero escrever noções sem o uso abusivo da palavra” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p.65). Talvez o seu desafio seja encontrar a palavra exata, justamente aquela que elimine a distância entre a intenção e o dito. É preciso que a palavra se assemelhe cada vez mais a si mesma. Isso nada mais é do que dizê-la sem enfeite, é cumprir o esforço suficiente para que a escrita seja simples. Nunca usar palavras para designar coisas, nem para significar conceitos. Na tarefa de Clarice – que sem dúvida converge com a distinção de Blanchot – evitar o uso abusivo é encontrar, pela meditação, a essência da palavra e aquilo que ela pode fazer aparecer. Nesse caso, a tarefa que nos permite acesso a tais noções – como a de “*palavra bruta*” e “*palavra essencial*” – consiste, num primeiro momento, em fugir de um entendimento onde as noções pequem pelo excesso de abstração.

É bem verdade que abordar a fala e a palavra seguindo pela escrita não deixa de implicar um certo grau de abstração. Mas, na maioria das vezes, o próprio ato de falar ou escrever já parece subentender que por isso o que buscamos só diz respeito àqueles que possuem um “dom” (o de escritores) ou a qualquer coisa que o destine apenas para “especializados” no assunto. Acompanhemos Blanchot,

Acontece de utilizarmos palavras eruditas, conceitos forjados em decorrência de um saber especial, e isso é legítimo. Mas o modo pelo qual se manifesta o que está em questão na procura, continua sendo, geralmente, o de uma exposição. A dissertação escolar e universitária é o modelo.(BLANCHOT, 2001, p.29)

Qual a pertinência disto? Estamos atentos para um fator: mesmo quando procuramos que determinados assuntos tomem a forma que melhor favoreça o seu trabalho, aparentemente, reforçamos também práticas que os submetem – até no exercício de teor rigoroso das pesquisas acadêmicas – à idéia de algo meramente intangível.

Quando reduzidos a isso dispensamos uma perspectiva onde pensar a escrita atualmente revela-se, necessariamente, uma contribuição a quaisquer experiências do gesto comum, conseqüentemente: acessível a qualquer um. Pensamos, ao contrário desse intangível, que nos gestos quotidianos, mesmo neles, entre os quais os que competem à experimentação da linguagem, há indícios de criação, há momentos em que deixamos de designar, de relatar um mundo já feito, para nos atermos à palavra nela mesma.

Podemos dizer que para Maurice Blanchot ater-se à palavra nela mesma delimita algo mais, pois caracteriza o “*espaço literário*”. Sugerimos que tal denominação marca um ponto singular, pois apenas a partir do gesto de escrever se atinge a experiência literária e da sua crítica. Como foco central desse desenvolvimento percebemos que Blanchot (1987) se aproximará do gesto de escrever de autores como Kafka e Mallarmé, entre outros. Ao abordá-lo em Mallarmé, por exemplo, figura eixo da palavra “*Bruta*” e “*Essencial*”, qual será o traço inicial para suas análises? O “ato só de escrever” empreendido por este poeta.

O que marcamos até o momento não parece oferecer muito mais do que a constatação de um ponto de partida. No fundo, nada se acrescentaria a nossa compreensão ao dizermos que para fazer literatura ou crítica literária se deve, simplesmente, escrever. Entretanto, haveria outro fator a ser considerado: de que maneira entende-se que é crucial adequar a referência de um autor determinado à experiência “só de escrever”? A leitura crítica de Blanchot suscita a distinção entre “*Bruto*” e “*Essencial*”, mostrando que a escolha da alusão ao “ato só de escrever” – proferida por Mallarmé – é um modo de colocar em discussão o caráter moderno da escrita alçada no autor francês, elaborada no artigo: *experiência de Mallarmé* (BLANCHOT, 1987, p.31-42). Nesse ponto parecemos tocar o limite da nossa possibilidade de análise. Porque ao tentar perceber o que caracteriza o gesto estaríamos, sobretudo, referenciados a autores de origem estrangeira, ou européia. Referencial que, não esqueçamos, poderia ser ignorado por outros que aqui lêem. Ainda assim, ainda que não estivéssemos familiarizados com a língua da qual dispõe para empreender sua escrita, é cabível apreender a relevância desse gesto mínimo. Como demonstrar que nem mesmo o língua de autores como Mallarmé ou Kafka se impõem como barreira ao nosso estudo?

Geralmente associamos a atribuição de Grande Literatura a nomes de uma outra cultura, ou, melhor, àquelas produções que pelo gesto de escrever se tornam universais. Tal é o valor do que tematizam que atingem a quaisquer culturas: são assim definidas como *obra* e tem lugar na *Literatura*. A literatura seria compreendida, nestes termos, como a reunião de um extenso acervo. Os que empreenderam o mais alto grau do gesto têm seu nome em destaque, sendo nele alcançado o estatuto de “*obra*”: temos como exemplar a literatura de Cervantes, de Camões etc. Até mesmo a tradução de determinadas obras pode nos dar pistas deste sentido,

pois requisitam o esforço de manter presente – o melhor possível – as características originais de um texto, ou seja, o que lhe atribui um valor “*literário*”. Neste instante falar do *escrever* começa integrar à escrita um elemento muito comum: a força, o alcance inerente à obra e ao autor. O que há a se destacar como moderno na escrita a partir de Mallarmé?

Incidimos sobre o gesto simples, ao alcance das mãos. Dizer algo a respeito da literatura, e da força que nela desempenha a escrita, não é explicar algo a respeito dos autores, nem sequer de suas obras. O que nos cabe perceber como moderno é esse caráter de contestação que a escrita passa a desempenhar: podemos perceber o *espaço literário*, com Blanchot, como um “não lugar” que se abre ao se experimentar o escrever. Este é o instante no qual a palavra se relaciona apenas consigo mesma. Podemos marcar nesse sentido uma palavra que se realiza como um ser feito de linguagem. Desta forma a escrita passa a ser endereçada, mais do que a uma “*palavra literária*”, a um “*espaço literário*”. Porque este lugar no qual se manifesta a escrita não será mais o lugar de destaque de uma obra, nem de seus autores, mas a infinita realização pura da palavra.

É com a presença de um autor brasileiro que talvez isso, o gesto simples, se torne evidente ou ao menos relevante para nós. Saibamos que se esta autora não foi estudada por Maurice Blanchot isso em nada desabonaria elegê-la como contraponto ao referencial crítico deste autor. Pensamos, ao contrário, que reforçamos com isso a precisão de sua temática. São dela as palavras: “Literatura é o modo como os outros chamam o que nós, os escritores, fazemos”. (LISPECTOR, 2005, p.96). Entendemos que a autora pretendia sua escrita correlacionando-a menos à literatura como instituição do que, exclusivamente, a própria experiência de escrever. Escolher Clarice Lispector é também escolher, pura e simplesmente, o “ato só de escrever” como eixo de trabalho. Clarice Lispector cumpre nossos propósitos. Se a escolha feita por Clarice Lispector em favor da escrita é a de uma palavra próxima apenas de si mesma dizemos que fundamentalmente ela se aproximaria de nós, sobretudo, por habitar este *espaço*, o universo ficcional. Ela é menos alguém que faz literatura do que uma habitante do espaço literário.

Não seriam também sugestivas as palavras dela em um de seus últimos trabalhos, *Água viva*? “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada”(AV, p.97). Investigar a palavra Bruta e a Essencial se torna indispensável para sugerir o alcance também do gesto Clariceano. Comumente tomamos a palavra somente de um modo, nos auxilia Levy¹ (2003):

¹ Em um livro intitulado *A Experiência do Fora – Blanchot, Foucault e Deleuze*, a autora pensa as formulações elaboradas por Maurice Blanchot acerca da relação entre o pensamento e a linguagem e, sobretudo, o desenvolvimento que, guardadas suas diferenças, Foucault e Deleuze lhe deram.

A linguagem do dia-a-dia tem, como se sabe, referência direta com o que designa: a realidade dada como nossa. Seu objeto não é senão o de remeter a um objeto que se encontra no mundo. Em sua visão corriqueira, a linguagem não passa de um instrumento: ela se encontra subordinada a fins práticos da ação, da comunicação e da compreensão. Ou seja, subordinada ao mundo. (LEVY, 2003, p.19)

Há momentos em que acreditamos que lidar com palavras é remeter-se a coisas tangíveis no mundo que nos cerca. No entanto, o *espaço literário* vem demonstrar que cabe ao *essencial* do escrever o ato de inauguração do que é feito só de “escrever”. O mundo da ficção é um mundo que foi feito para acabar com esse outro, que nós é tão familiar, o do nosso cotidiano. Dizemos, portanto, que esse mundo não é atribuível à fala de ninguém, ou sequer o cotidiano transformado em palavras. O essencial vem determinar para nós apenas a realidade ficcional, pois afirma uma realidade sendo feita só com palavras sem que com isso busque adequar-se como um mero referente para as coisas, uma mediação. Deixamos isso de lado, o caráter de mediação, para afirmar a palavra puramente manifesta. Como alternativa ao uso cotidiano se apresentaria o desafio: como alcançar pelo gesto o essencial da palavra?

Há, no mais, a imposição de silêncio ao interminável. O silêncio de que tratamos habitualmente pareceria o momento onde a palavra toma o lugar da coisa percebida, onde então funcionaria como um conseqüente direto. Outra maneira também de acolher este silêncio é certamente tomá-lo como um ponto final na escrita, atribuível ao encerramento desta numa forma. Tal forma poderia até ser pretendida pela referência da autoria ou da obra: afinal, todo texto chega a um término. Mas podemos perceber que para Blanchot *obra* e *autoria* são acepções muito frágeis, pois ter a experiência do *espaço literário* é experimentar o escrever e lidar com o interminável a ele atribuível. Diríamos aqui que, de certo modo, não pretendemos no texto algo apenas concluído. Retornamos, portanto, sob efeito do que parece circular e inesgotável, até onde anunciávamos o procedimento Blanchotiano: afirmar o *espaço literário*. O que haveria de essencial na palavra?

Logo em seguida ao que interrogamos outra dificuldade se apresenta. Marcamos ainda que para alguns escrever não seja o essencial, como nem mesmo o ato de falar seja uma busca pelo “essencial” a ser dito. Então, logo de início dois fatores são importantes: um deles, não definir uma linguagem bruta como daqueles que não têm domínio sobre a palavra escrita ou falada – das quais pressuporíamos certo atraso, ou pobreza; e o outro, que consiste em não atribuir a linguagem essencial a um desempenho variável na aquisição e uso da gramática.

Ainda que “não ter domínio sobre a linguagem” seja algo desconfortável para os analfabetos, nem sempre o mesmo deixaria de ser aplicável até aos letrados. Se com o uso das palavras uma passível “habilidade” pode ser denotada como um lugar de destaque, para os letrados, façamos também dela algo mais: deixemos que ela possa ser mexida, e assim que a

escritura possa viabilizar maiores desafios. Isso será indispensável para justificar a escolha destas noções em Maurice Blanchot, tanto como à recursão freqüente a estes autores: Mallarmé e Clarice Lispector. Assim sigamos um pouco mais adiante. Retomemos, a partir de então, a palavra e o que ela pode nos dizer de sua qualidade *bruta e essencial*.

1.1 A palavra bruta e a essencial

Diz Blanchot que “ao exprimir a linguagem tal como lhe foi descoberta pelo ‘o ato só de escrever’, Mallarmé reconhece ‘um duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, essencial acolá’” (BLANCHOT, 1987, p.32). De início perceberemos algo importante: o ato de escrever é indistintamente atribuído ao ato de falar. Vale marcar, portanto, que mesmo existindo na experiência da linguagem uma distinção entre *falar* e *escrever* ela não se aplicará aqui. A conjunção entre *fala* e *escrita* se adequará a certos propósitos desenvolvidos no estudo Blanchotiano. Paulatinamente o evidenciaremos assim que reunirmos elementos suficientes para demonstrar como para Mallarmé escrever é uma fala, porém, sem a necessidade de atribuí-la a alguém especificamente: fator que, com isso, nos permite dispensar aquela distinção.

Assumiremos então, partindo de Mallarmé, o falar e o escrever indistintamente, tanto como a duas características que estão presentes na fala. Segundo o poeta, o estado *bruto* ou *imediato* se apresenta como um serviço prestado pelas palavras: o de nos colocar na presença das coisas. Na fala, ou palavra bruta, há a atitude de um “silêncio servil” que *representa* as coisas do mundo. Simultaneamente, não deixando de se referir à experiência mallarmeana, Blanchot também delimitará um outro estado da palavra: na condição de uma ausência, de um “silêncio essencial”, na qualidade de uma palavra que nos *apresenta* o essencial.

Temos conjugado àquele primeiro outro fator importante, pois não há como desvencilhá-los, o bruto do essencial, sem que isso se apresente como um desafio: dar aos nossos atos costumeiros, como falar e escrever entre outros, também um outro modo, o limiar de uma outra prática. Limiar este onde pode ser investigado, pelo *gesto de escrever*, o silêncio conjugado em comum por duas modalidades na palavra, na fala, na linguagem. “Todos os seus comentários sobre linguagem, como sabemos, tendem a reconhecer na palavra aptidão para exprimir as coisas ausentes, a suscitá-las nessa ausência, a concretizá-lo até o fim num supremo e silencioso desaparecimento” (BLANCHOT, 1987, p.106).

Nos cabe remeter o *silêncio* a uma *ausência* para tornar evidente o que está em jogo entre o bruto e o essencial. Na verdade é a partir desta *ausência* que poderíamos falar,

seguindo a risca o poeta francês, destas duas linguagens. Porque estas duas linguagens nos propõem enfoques diferenciados às palavras.

Um deles se referencia a palavra como um *uso*. Ou seja, utilizamos conseqüentemente as palavras numa qualidade corriqueira, sendo assim em nosso discurso passamos de uma palavra a outras. Utilizando-se das palavras para torná-la um referente das coisas a ausência ganha realidade. Com o *uso* de palavras podemos evocar objetos que não estão presentes, podemos informar a alguém seja algo a respeito de coisas concretas ou uma experiência vivida. Competiria à palavra, nesse sentido, uma função de orientação no mundo. Por isso a palavra bruta é atribuída a uma palavra *útil*, servil. Tão logo isso se faça presumimos que as palavras também desaparecem, constantemente, no esforço de extrair ou inferir delas apenas a realidade das coisas e não das palavras.

Num outro enfoque se atribuirá essa ausência a uma presença. Entretanto não será mais importante frisar nessa presença, como outrora, a realidade de coisas factíveis. A atenção é crucial neste instante, pois a realidade de que trataremos passará a se manifestar a partir desta ausência como uma realidade imaginária. Ao falar em imaginário não o estaremos afirmando como um conseqüente do mundo e das coisas factíveis, mas sim delimitando como as palavras ganharão uma realidade própria: a ficção. Para afirmá-lo teremos a noção de “imagem e imaginário” proposta por Maurice Blanchot (1987). Para Blanchot, leitor de Mallarmé, a realidade imaginária não é menos real que a realidade do mundo. A palavra não representaria a coisa, mas apresentaria a sua ausência. As coisas do mundo desaparecem assim que tornadas palavras e, assim, dessa ausência persiste a se esvaecer a própria palavra. Nesta característica de desaparecimento da palavra nos despedimos das coisas, sem deixar também de conferir destaque à coisa ausente: a “*irrealidade*” atribuível a ficção nos dá a coisa propriamente dita, por permitir vivenciá-la através da escrita. Delimitamos, portanto, que para a realidade imaginária há o aparecimento de uma ausência, ou seja, que temos com a *presença de uma ausência* a apresentação do mundo ficcional.

Dizer algo a respeito desta segunda modalidade de linguagem seria enfatizar, conseqüentemente, como a escrita coloca a coisa em evidência de um modo controvertido ou paradoxal, pois dispensamos a coisa, mas seguramente a manifestando em sua mais plena realização. Já que a palavra não irá comunicar através da linguagem uma realidade dada, ela cria o não lingüístico da linguagem. Comenta Levy (2003) a esse respeito, leitora de Blanchot:

Tudo se passa *como se* estivéssemos em presença da verdade, mas essa presença não chega a ser de fato. E é exatamente essa impossibilidade essencial que determina a possibilidade da literatura. É porque se projeta para a não-linguagem que a linguagem literária se torna real. Essa não-linguagem funciona como um

aviso à linguagem de sua insuficiência.[...] O esforço da literatura se dá no sentido de se tornar a realização de uma irrealização. (LEVY, 2003, p.22).

A autora, acima citada, ainda complementa sua argumentação com Blanchot, ao ressaltar que esse esforço da literatura afirma na realização de uma irrealização “a ausência primeira sobre a qual nascem todos os nossos gestos, todos os nossos atos e a própria possibilidade de nossas palavras, ausência em que a poesia desapareceria ela própria justamente porque ela a realizaria” (BLANCHOT, 1997, p.76).

O que pode ser indicado naqueles dois enfoques? São duas linguagens: uma que *representa* as coisas do mundo e outra que nos *apresenta* a desapareição destas quando tornadas palavras. Conferir ênfase à *representação* é quase buscar uma passagem direta das palavras às coisas, sua correspondência. Por desprezarmos a segunda ênfase veríamos descartado o breve instante no qual a palavra poderia deter-se sobre si mesma: instante este da palavra ou da fala numa linguagem poética. Isso nos conduz a pensar que teríamos no exercício literário não só um modo de designação do existente, mas uma mais fundamental experiência inerente à palavra daquela que representa às coisas da realidade.

Percebemos que com Levy (2003) essa distinção ganha consistência apesar de não se dirigir diretamente a Mallarmé. Em sua apresentação a respeito do trabalho de Blanchot busca problematizar a palavra utilizando-se dos elementos que traçam, pelo ato de escrever, um espaço literário. Acompanhar Blanchot em seu *O Espaço Literário*, com recurso à autora, leva-nos nada mais do que a um percurso “em oposição à idéia de que a literatura seria um meio de se chegar ao mundo exterior e de nele se engajar”, continua a autora:

Blanchot defendia que a palavra literária é fundadora de sua própria realidade. Esta realidade tem como característica ser obscura, ambígua, desconhecida. O engajamento do escritor consistiria menos em fazer a ponte entre a literatura e a realidade exterior do que a de estabelecer como se constitui a própria realidade literária. (LEVY, 2003, p.19).

É nessa ultima “característica” de constituição de uma realidade que alcançamos o ponto complementar para a distinção entre a palavra bruta e palavra essencial. Vemos que esse jeito singular de lidar com as palavras, próprio de escritores, ou poetas como Mallarmé, faz refletir sobre características as mais elementares. Assim, ao separar desse caráter bruto um outro essencial estamos no fundo nos perguntando – no ato de escrever – sobre a propriedade da palavra fundar sobre si mesma uma existência. Levy (2003) questiona: *Pode a palavra literária fundar um mundo?*

Na condição de *palavra bruta* o rotineiro nos transporta ao entendimento do entorno imediato, ou seja, a apreensão deste uso das palavras como a do idêntico ao *mundo em que*

vivemos. Então tenhamos algo em atenção: dirigir-se a relação com um mundo através de palavras como algo comum, corriqueiro, é pontuá-la com a persistência do que nos seja habitual. Há nessa maneira costumeira uma certa sobreposição e displicência à passível variabilidade do vivido, a diferença que nela se expressa. A palavra bruta, como é útil apenas para a tarefa cotidiana de *representar* elementos do mundo, é deixada de lado assim que produz um efeito bem delimitado: atribuir às coisas a certeza do imutável.

Não é difícil atribuir essa certeza imutável à impressão imediata que inferimos das coisas a partir do pensamento. O pensamento nos oferece em lugar das coisas um substituto intangível, substitui a concretude por idéias. Palavras e idéias, a princípio, parecem ser indistintas. Somos levados a crer que o que mais nos põe diante disso é o pensamento. O pensamento passa a ser o lugar onde encontro um *puro falar*, ou como diz Blanchot, leitor de Mallarmé: o escrever sem acessórios. Para que o pensamento seja indistinguível do escrever bastaria entendê-lo como uma escrita feita, porém, sem a utilização de quaisquer instrumentos. A escrita e o pensamento ao se confundirem uma com o outro se tornam algo como uma “fala muda”. Quando penso posso “ouvir” meus pensamentos como se os estivesse falando, ainda que a partir de meus lábios fosse perceptível que não proferira palavra alguma enquanto, simplesmente, pensava. E essa é a fala do pensamento.

Entretanto para Mallarmé não são as idéias, tomadas como representação, a matéria prima do poeta, e da poesia, mas sim as palavras. Entre palavra e idéia há distinção. Se a linguagem poética tem a propriedade, na ficção, de nos libertar deste habitual que se manifesta como o *peso* das coisas, aonde chegamos? Tal linguagem não se reduz a considerar o poético, meramente, como uma adequação do mundo real a outro, onde certas idéias funcionariam como mundos imaginários. Porque recairíamos com isso em aceitar a poesia ou a ficção como um mundo menos real, ou uma mera simulação sem consistência alguma, mas, sobretudo: afirmariamos assim que lidar com as palavras seria aperfeiçoar essa transposição, esse caráter mediador das palavras. Podemos dizer, portanto, qual o motivo para Blanchot marcar que não haveria como eleger a linguagem poética, a palavra essencial, à fala do pensamento. Não há nada de mais habitual do que a fala, e mais ainda, do que essa fala enquanto objeto de pensamento. Se o imediato nos atrai por conferir ao uso das palavras a certeza do imutável, esta é uma certeza apenas endossada pela atitude do pensamento e à qual Mallarmé irá se opor: a linguagem *bruta ou imediata* “também é fala corrente, pois devolve-nos ao mundo”(BLANCHOT, 1987, p.35).

A princípio poderíamos dizer que as palavras não existiriam se não existissem também as coisas do mundo palpável; mas assim, nos caberia dizer também que a ficção seria nada mais do que um correlato necessário de vivências mais ou menos descritíveis. Portanto,

adiantando-nos assim ao entendimento do que seja *um mundo*, alimentariamos contradições, negaríamos a possibilidade das histórias ou ficções que não guardam qualquer semelhança com a “realidade” tal qual a concebemos, ou seja: daquelas que prescindem, para existir, da transposição direta de elementos do “mundo em que vivemos” – das coisas para as palavras. Mallarmé paulatinamente aproximará a fala do pensamento² deste estado *bruto* da palavra. Qual motivo disso? A literatura, como já dissemos, fala através de um *mundo de palavras*, a ficção. Para dirigir o essencial da palavra à poesia o poeta se afasta do mundo, ou melhor, da transposição direta que buscaria tornar o mundo comum palavra, para a palavra afirmada por um mundo expresso em sua qualidade poética. A poesia para Mallarmé realiza, portanto, um mundo pleno e que se sustenta por si mesmo.

Para endossá-lo façamos menção à Clarice Lispector. Sem dúvida a autora teve que produzir *meios para consistir na experiência de escrita*. Guardando suas diferenças, tal qual Mallarmé imiscuiu-se neste mundo das palavras. Não há equívoco em afirmar que Clarice pudesse produzir contos, sobretudo na qualidade de uma escritora destacada, apesar dela mesma não se ater a uma definição dessa experiência, ou seja, do próprio ato de escrever. Para lidarmos com a *consistência do escrever* há algo que Deleuze (1997a) certa vez disse a respeito de Virginia Woolf que poderia ser atribuído a Clarice Lispector. Talvez encontremos nisso uma maneira singular de “*definição*” para a experiência de escrever. Buscaríamos expressar essa relação entre ambas sem limitá-la às comparações freqüentes entre Virginia Woolf e Clarice Lispector, que têm como foco o estilo. Saibamos que, aliás, ser comparada aquela autora inglesa já surtira na autora brasileira um extremo contragosto, ocasião na qual mencionou que jamais a houvesse lido. Não seria surpresa ouvir Clarice Lispector dizendo as palavras de Gilles Deleuze: “Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor. Aos que perguntam o que consiste a escrita, Virginia Woolf responde: Quem fala de escrever? O escritor não fala disso, está preocupado com outra coisa” (DELEUZE, 1997a, p.16).

Por isso preferimos dizer que, em lugar de estabelecer uma definição, ela fazia do exercício da escrita outra coisa: um “escrever o escrever”. Fazer da experimentação o modo de sua *definição* mais plena e legítima. Talvez se expor, com isso, aos estados e sensações ao quais manteve relação “só pelo ato de escrever”.

Reportemo-nos a esses meios acima destacados, mas sem apontá-los diretamente, como os de uma *atenção distraída* ao que fosse ou não adequável ao padrão literário, ou ao seu cânone:

² Acreditamos que a fala do pensamento em Blanchot, leitor de Mallarmé, corresponde àquilo que na Filosofia Deleuziana poderíamos chamar de representação.

Não sei o que é um conto. No entanto, apesar de nebulosamente, sei o que é um anticonto. Nebulosamente. Talvez eu entenda mais um anticonto porque sou antiescritora. Acho que uma pessoa é escritora se escreve quando resolve escrever: quando se propõe um tema ou lhe propõem um enredo. Ou mesmo quando apenas lhe propõem escrever. E eu não sei me comandar. Escrevo só quando ‘a coisa vem’. Estou doida para escrever um conto. (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p.71).

Seriam os fatos legítimos, uma vez reunidos num romance ou conto, que dão consistência ao gesto de escrever? Ou seria, ainda, a possibilidade de inventar fatos, não necessariamente verdadeiros, mas que dessem a impressão de existência como tal? Ao tomar Clarice como companheira podemos situar explicitamente a partir de suas palavras: “Meus livros felizmente para mim não são superlotados de fatos, e sim da repercussão dos fatos nos indivíduos”. (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p.70).

Pelo que nos diz Clarice essas perguntas nada resolvem. Porque assumi-las seria também se adequar a uma concepção de tempo fiel a idéia de continuidade; um tempo passível de desenvolvimentos e progressos. Assim, numa natureza restrita para “o ato só de escrever”: de começo, meio e fim; o que não é o crucial, pois a própria idéia de ficção permite idas e vindas, e percursos e desvios que contornam a aparente linearidade da escrita. Não bastasse isso, essa repercussão enquanto *um mundo* tem toda sua presença, consistência e consequência a despeito do próprio fato que lhe dê origem ser ignorado ou passar a inexistir.

O mundo inaugurado pela escrita Clariceana se sustenta por si mesmo tal qual reforçávamos ocorrer na poética de Mallarmé. O que podemos perceber é que esta “repercussão” pode ser desdobrada indefinidamente: podemos “vivenciar”, para esta, uma outra versão. Se perguntada sobre uma definição para a sua vida, Clarice Lispector também nos diria: “Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: a pessoa em busca da própria coisa” (PNE, p.97) – tão somente por prazer fazia isso da sua vida: escrever. Pensamos que para essa *coisa* não basta uma existência factível e imediata no “*mundo que vive*”, mas, tal qual menciona Blanchot:

Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é ainda mais do que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que se faça ouvir[...] é o ponto onde o infinito coincide com lugar nenhum. Escrever é encontrar esse ponto. Ninguém escreve se não produzir a linguagem apropriada para manter ou suscitar o contato com esse ponto. (BLANCHOT, 1987, p.42)

E o que presumimos, se pudermos retomar a menção sobre um “escrever o escrever”? Não é na substância do mundo que encontramos uma expressão poética ou

narrativa. Por mais que Clarice Lispector escrevesse sobre coisas tangíveis, o movimento da escrita não fundamenta nelas algo habitual. Apresenta-se na tarefa de atingir a esse ponto o “escrever o escrever” Clariceano, que pretendemos como: aproximar a palavra apenas de si mesma.

“Descrever” um guarda-roupas – como em *Esboço de um Guarda-roupa* –; “narrar” histórias de sua relação com alguns animais a partir da morte de dois peixinhos vermelhos, no intitulado conto *A mulher que matou os peixes*; “ensinar” como se matam baratas – como em *A Quinta História* –, entre outras coisas, não é nos restituir pensamentos circunstanciais já vividos por ela, e por isso presumidamente “bem escritos”³ – com fidelidade aos fatos. Porque escrever neste instante aproxima-se de dizer algo que jamais fora dito sobre um “guarda-roupas”, dois “peixinhos vermelhos” ou sobre algumas “baratas”; o texto nos põe em contato com algo flutuante, talvez inatual, com relação a eles, ao torná-los objetos de palavras.

Até pelas próprias palavras da autora, não nos interessará saber do empreendimento para alçar um “*status*” de “escritora”, nem mesmo para garantir seu “lugar” na literatura brasileira. Isso seria abarcar a experiência do escrever de uma maneira muito limitada – para não dizer ingênua. E ainda que fosse verdadeira, não é esta expectativa, simplesmente, garantia para a realização de uma “Obra” cuja qualidade “*essencial*” nos parece mais crucial se ater. O que é preciso marcar aqui é que esta “*palavra fictícia*” nos lembraria daquela dupla ênfase para o “*silêncio*”, enunciada por Mallarmé: o silêncio servil e o silêncio essencial. O que nos reservaria essa dupla face do silêncio?

A fala do pensamento recita uma leitura silenciosa, delimitada naquilo que pontuamos como um *escrever sem acessórios*. Nesta última nos remetemos a coisas que não estando presentes tem na palavra a manifestação de sua ausência ainda “vibratória”, como diria Mallarmé. A relação que se estabelece entre o “eu” e o mundo presume desta ausência uma orientação no mundo, e no uso das palavras uma relação intersubjetiva. A atitude de *perceber, narrar e descrever* evoca, para Mallarmé, nos devolver as coisas e, com isso, a se ater ao mundo que nos cerca. E isso, não esqueçamos, vem reforçar para quem o realize, para o “eu”, um entendimento das palavras como algo que lhe seja próprio, objeto de pensamento: a idéia é assumida dessa maneira como uma imagem direta dos fatos vividos. Não haveria, então, como eleger o poético à fala do pensamento se esta, ao se aproximar desta centralidade

³ As menções que aqui marcamos na escrita de Clarice Lispector são, com exceção do livro que já intitula a obra, *A mulher que matou os peixes*, de textos encontrados em *A legião estrangeira* e *Para não esquecer*. Inicialmente estes últimos constituíam uma única obra, cujo título era ainda *A Legião Estrangeira*, mas intercalando nela uma segunda parte, cujo nome proposto fora *fundo de gaveta* (nela constavam notas e textos dispersos dos quais se produzira o livro). Logo depois se fizeram duas publicações em separado, como agora encontramos.

de um “eu”, o afasta de sua tarefa essencial: afirmar-se enquanto som, ritmo e figura como *objeto de linguagem*. Eleger o *poético* à fala do pensamento seria exprimir através do uso habitual das palavras a centralidade do “eu”: este que pretende se comunicar, e quer assegurar a mediação com outros seres. Aproximar-se do essencial é, em primeiro lugar, uma atitude que problematiza o “eu” e, por conseguinte, a primeira pessoa do singular na experimentação da linguagem; e em segundo lugar, se aproximar *da palavra* tornada objeto de uma fala poética. Seria a partir dela que temos acesso a uma propriedade essencial da palavra, ao contrário de sua caracterização bruta. Quando aproximamos o falar do escrever o que buscaríamos nessa intenção humana das palavras? Comenta Blanchot:

O que pretende a escrita? Libertar-nos do que é. E o que *é* é tudo, mas é primeiro a presença das ‘coisas sólidas e preponderantes’ tudo o que para nós marca o domínio do mundo objetivo. Essa libertação se realiza graças a estranha possibilidade que temos de criar vácuo ao nosso redor, de colocar uma distância entre nós e as coisas. Esta possibilidade é autêntica (‘temos direito’) porque está ligada ao sentimento mais profundo da nossa existência, a angústia, dizem uns, o tédio diz Mallarmé. Vimos que ela corresponde exatamente à função da escrita, cujo papel é substituir a coisa por sua ausência, o objeto por seu ‘desaparecimento vibratório’. (BLANCHOT, 1997, p.45).

Logo, podemos de início afirmar algo que é imprescindível para Blanchot (1987), enquanto acompanhamos Mallarmé e Clarice Lispector, e que pretendemos deixar explícito ao trabalharmos esta distinção entre o Bruto e o Essencial. Por fim, o ato da escrita também faz parte deste mundo ao qual experienciamos, sendo nele um entre outros dos mundos possíveis: o da escritura. É indispensável então dizer que “Escrever jamais consiste em aperfeiçoar a linguagem corrente, torná-la mais pura” (BLANCHOT, 1987, p.42). Como entendemos essa intenção de aperfeiçoar a fala corrente? Ao pretendê-la recairíamos no instituído. Não seria também recair no instituído buscar falar pela literatura, fazer da literatura uma substituição à pura experimentação do ato de escrever? Falar pela literatura, falar do escrever; falar e escrever se atravessam e têm em comum esse enigmático ou misterioso dicionário realizado ao habitar o mundo das palavras, diz Lispector: “coisa mais difícil de se fazer deve ser escrever um dicionário. Porque, na verdade, não há sinônimos. E não há explicação possível. Já estou com preguiça de mim. Eu, podendo não escrever, não escrevia”. (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p.71).

Precisamos, desse modo, dar melhor tratamento a algumas características na noção de palavra Essencial e de palavra Bruta, sobretudo, para deixar mais claro a que se refere esse mundo inaugurado pela escrita. Deixemos na escrita, por enquanto, o anúncio de Mallarmé da “desaparição ainda vibratória”. Pontuemos nela uma segunda versão do real, mas entendamos esta segunda versão como uma outra noção de tempo e espaço a que chamaremos de imagem.

Qual a precisão desta relação entre o factível e a imagem, e sua pertinência, ao abordarmos noções passíveis de causar tamanho estranhamento como as de palavra bruta e essencial?

1.2 Fato e imagem: onde o traço se torna existência

Ainda a pouco falamos da linguagem da poesia, marcando-a como uma palavra essencial. Podemos nos voltar ao gesto do poeta francês, permitindo-se a alusiva inserção de uma frase poética, com a complementação de alguns comentários de Blanchot:

Se digo “a ausente de todos os buquês”, certamente apago momentaneamente a flor, que de outro modo eu teria que ver, mas o faço para dirigir o meu olhar e meu espírito para a presença de uma outra coisa, não menos estorvante, não menos pesada; esta por sua vez deve desaparecer, sob pressão de uma imagem mais instável que a rejeitará, e assim sucessivamente, de figura em figura, imagens quietas, mais atos que formas, mais transições de sentidos que expressões. (BLANCHOT, 1997, p.39).

Para a escritura o que extraímos disso? O exercício “não de encontrar uma expressão, mas criá-la” (Blanchot, 1987, p.37). Passaremos da desapareição de uma flor, a qual nos remeteríamos como aquela que, acreditamos, existe comumente num buquê, para a desapareição da palavra “flor”. Esta última, entretanto, pode falar de uma flor sem ao menos usar a palavra “flor” e tem por isso a forma de uma “ausência ainda vibratória”, mas que torna existente sua imagem: objeto de palavras. Como dizíamos, a respeito da realidade imaginária, é o que em Blanchot situamos como a desapareição das coisas, que no fundo é a sua aparição enquanto desaparecidas. Precede à palavra o silêncio, indispensável para que a palavra se apresente. Tal como na música, onde o silêncio torna evidente o som.

A flor aqui não é mais um objeto que vejo, nem algo que nomeio diretamente, mas apenas sua imagem. Se se entende que somos conduzidos a abdicar dos próprios objetos em favor desses objetos de palavras, não seria isso passar deste mundo objetivo à inauguração de um outro mundo, mundo fundado pela ficção? Continua o autor:

De um objeto sem nome não sabemos o que fazer. O ser primitivo sabe que a posse das palavras lhe dá o domínio das coisas. Mas entre palavras e o mundo as relações são para ele tão completas, que o manejo da linguagem permanece tão difícil e arriscado quanto os contatos entre os seres; o nome não saiu da coisa, ele é o seu de dentro, posto perigosamente às claras e, contudo, sendo ainda a intimidade oculta da coisa; portanto, esta *ainda não* está nomeada. (BLANCHOT, 1997, p.310, grifo nosso)

Então, se esta parece ser a nossa questão neste momento, este *ainda não* se torna um índice para nós. Índice de aproximação que tenderia por um lado para a representação do quotidiano ou, por outro, para a apresentação do mundo ficcional.

Na primeira opção a imagem viria em segundo lugar à primazia do objeto que lhe dá origem. Isso levaria a nos contentar com uma imagem que se mantém, portanto, numa temporalidade posterior a das coisas factíveis. Assim, em presença de um objeto passo a nomeá-lo, e em virtude da repetição da experiência posso tomá-lo como algo habitual. A relação imediata que presumimos com o mundo será sempre reforçada, em qualquer experimentação, quando a repetição de certos elementos lhe dá uma qualidade *familiar*: o nome e a coisa se aderem. No entanto a coisa permanece inatingível, pois nesse primeiro momento a palavra repercute em nós como referencial da experiência imediata, mas delimita um mundo já dado. Neste sentido a imagem, então, efetivaria uma garantia de mediação com o mundo a partir da designação, palavra, que o representa. Ao dispor do existente como algo que reconheço, não será difícil dizer que imaginá-lo se dá num segundo momento: a imagem seria, conseqüentemente, uma maneira de nos remeter às coisas do mundo em que vivemos. Nesse caso falar “a ausente de todos os buquês” teria conseqüência direta sobre algo que percebêramos em outras circunstâncias no mundo vivido: flor e buquês, por exemplo.

Na segunda opção as coisas factíveis e a imagem surgem em simultaneidade. Assim não há primazia de um sobre o outro, mas ocorre algo mais: passamos a ter dois elementos para uma relação imediata, a palavra e a coisa são tomados aqui por objetos independentes. Não negamos que existam realmente flores e buquês. Mas mantida a irrealidade desta imagem em detrimento da coisa factível, posso manejá-la inclusive modificando características que antes faziam das duas sinônimas – equivalentes. Grosso modo deixamos de dizer a flor daquele buquê, para dizer a “ausente de todos os buquês”. Por fim não seríamos até mesmo capazes de imaginar outro modo de flor? Seria o caso de falarmos de uma outra flor, a silvestre, ou até mesmo atribuir a “ausente de todos os buquês” ao modo como se expressaria a lembrança de uma pessoa amada? Talvez.

Ter de marcar um sentido, como na passível precariedade deste exemplo, tem uma intenção precisa. Se antes na imagem tínhamos o enfoque na matéria sensível para cumprir a designação do existente, agora dela podemos extrair uma relação de estranhamento. A palavra, como imagem, longe de nomear um referente apresenta-se simultaneamente ao mundo como uma outra versão deste. Até mesmo, afirmamos sem equívoco, o inesgotável desdobrar de mundos que o ato de escrever, por exemplo, pode propiciar. Mas, então qual a diferença entre “*apresentar*” uma coisa e “*representá-la*”?

O ato de escrever é tangível em uma folha de papel. Quando tenho em mãos um livro minha leitura funda, no movimento daquela escritura, um acontecimento singular: a completa simultaneidade de objetos e palavras enquanto constituintes de uma realidade imaginária. Uma vez em contato com o espaço fundado pelo ato de escrever estamos completamente imersos num mundo que nos é “*apresentado*”. Algo mais pode nos auxiliar a entendê-lo: a leitura nos empresta a habilidade de vivenciar a este outro mundo, sem necessariamente procurar nos convencer do factível destes objetos aos quais evoca pela linguagem.

De outro modo, como já dizíamos, no “*representado*” o rotineiro é constantemente envolvido pelo designo do imediato, ao qual, entretanto, não temos acesso a não ser por sua familiaridade. Tidas com frequência pela ação que comunica ou informa, as palavras emprestam ao mundo um sentido, mas desaparecem após o usufruto de sua utilidade. Em outras palavras, há uma ilusão de que realmente haja uma relação imediata oferecida pela palavra ou fala bruta. No fundo o que faz presumi-lo é a própria familiaridade que percebemos das coisas como objeto de pensamento.

Entretanto, como já pontuamos, Mallarmé não recairá na sedutora e apressada transposição entre fala e pensamento. Se de início o bruto nos aproxima da materialidade das coisas, e ao imediato de um vivido já dado, isto é apenas uma impressão ilusória:

A fala em estado bruto não é bruta nem imediata. Mas dá a impressão de que o é. Extremamente refletida, está impregnada da história. Mas, a maioria das vezes, e como se não fossemos capazes, no curso normal da vida, de nos sabermos o órgão do tempo, os guardiões do devir, a fala parece o lugar de uma revelação imediatamente dada, parece o sinal de que a verdade é imediata, sempre a mesma e sempre disponível. A fala imediata talvez seja, com efeito, relação com o mundo imediato, com aquele que nos é imediatamente próximo e nosso vizinho, mas esse imediato que nos comunica a fala comum não passa de longínquo velado, o absolutamente estranho que se faz passar por habitual, o insólito que tomamos por rotineiro graças a esse véu que é a linguagem e a esse hábito que é a ilusão das palavras. (BLANCHOT, 1987; p.33-34)

Ao dar maior enfoque ao ato ficcional como a *apresentação* de um mundo se tem em vista, conseqüentemente, que no ato de escrever o que possivelmente está *representado* não está presente. Quando deparamos com a simultânea realidade entre objeto e imagem percebe-se que esta outra versão, a realidade imaginária, não está limitada àquela palavra costumeira e sim situada numa palavra mais próxima do irrealizável: a irrealidade das coisas é nada mais que a palavra tornada objeto. O objeto do poeta e do escritor é o que se presentifica na afirmação do espaço literário e será: a de um espaço, de um tempo, de uma linguagem e de uma realidade imaginárias. Partindo destes, Levy (2003) tem razão quando diz:

É certo que a literatura fala de realidade, mas não de uma realidade familiar. O realismo da ficção joga o leitor num mundo de estranhamento, onde não é mais

possível se reconhecer. A ficção aparece como o inabitual, o insólito, o que não tem relação com esse mundo nem com esse tempo – o outro de todos os mundos, que é sempre distinto do mundo. Mas ao mesmo tempo em que nos retira do mundo, nele nos coloca novamente. E nós o vemos então com outro olhar, pois a realidade criada na obra abre no mundo um horizonte mais vasto, ampliado. Nesse sentido a arte é eficaz. Experimentar o outro de todos os mundos e agir no mundo, eis o que a arte proporciona. (LEVY, 2003, p.25)

Quando este desaparecer das coisas se efetua empresto uma constante variabilidade ao *mundo que vivemos*. Estamos próximos, nesse ponto, do múltiplo desdobrar de versões que aproximam os objetos mais de um devir⁴: mais próximos do que o mundo ainda não é;

⁴ Quem sabe o *Devir* seja um tipo de relação muito próxima do desconhecido: talvez por isso Deleuze brinque conosco – quando insistimos desassossegados em tomar algo como “bem compreendido”, abarcado de uma vez por todas pelo pensamento – ao dizer-nos para não “espantar os devires”. E isso não é mero gracejo dele ‘conosco’, mas rigor conceitual. *Devir*[devenir] é uma palavra que fora referida no *Anti-Édipo* e passa a ser um conceito de Deleuze e Guattari em *Kafka por uma literatura menor*, segundo Zarabichvili (2004): ali, *devir* é entendido como o conteúdo próprio do desejo. (cf. *O dicionário de Deleuze*). Pretendemos dizer que *Devir* não é se *transformar em*; não é o mesmo que uma *metamorfose*. O que implica também dizer que “*devir*” não é passar de um estado a outros. Recursivamente quando se fala em devires ouvimos a menção aos: *devir-mulher*, *devir-criança*, *devir-animal* etc. Se não nos adiantarmos nas conclusões logo percebemos que *devir-mulher*, por exemplo, não é se transformar numa mulher, imitá-la em seus gestos ou como ela se veste (Isso seria apenas uma estereotipia da mulher, do feminino). Nem mesmo esse tal *devir-mulher* é algo próprio das mulheres; mesmo as mulheres, diz Deleuze, precisam encontrar o seu devir-mulher. O *Diálogos* de Deleuze & Claire Parnet possibilitam um estudo desta temática, sobretudo, quando nos dirigimos ao escrever não apreendendo-o como a habilidade de uma pessoa, mas um procedimento que conduz a um devir na escrita, impessoal: “A Inglaterra produziu tantos romancistas mulheres por causa deste devir, em que as mulheres têm de fazer tanto esforço quanto os homens. Há devires-negro na escritura, devires-índio, que não consistem em falar como índio e como crioulo. Há devires-animais na escritura, que não consistem em imitar um animal, a ‘bancar’ o animal, como a música de Mozart também não imita os pássaros, embora esteja penetrada por um devir pássaro” (DELEUZE & PARNET, 1998, p.57). Em se tratando disso, seria esta a condição do próprio trabalho de Deleuze e Guattari sobre Franz Kafka. Uma *literatura menor* foi a entrada conceitual empreendida por eles. Podemos dizer que Kafka *escreve como um cão*, sob que critérios? Deleuze & Guattari dizem: “Ainda que maior, um língua é suscetível de um uso intensivo que a faz correr seguindo linhas de fuga criadoras, e que, por mais lento, por mais precavido que seja, forma desta vez uma desterritorialização absoluta. Quanta invenção, e não somente léxica, o léxico pouco conta, mas sóbria invenção sintática, para escrever como um cão. (Mas um cão não escreve. – Justamente, justamente)” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.41). Possamos entender essa *desterritorialização*, grosso modo, como uma desestabilização – pois afinal desterritorializar, territorializar, reterritorializar já nos remeteriam a outros conceitos. (É por isso que em sua conceituação esses autores certamente fazem um “*rizoma*”, todos os pontos podem remeter a outros, bastando a nós escolher a melhor entrada). Então, *devir-animal* não evoca para nós uma semelhança qualquer com o animal, mas um procedimento que desestabiliza o homem e o animal como referências centrais – na circunstância de passagem por tais devires, que diríamos de “animalidade”. Diz Deleuze com Claire Parnet em *Diálogos*: “Em um devir-animal, conjugam-se um homem e um animal, sendo que nenhum deles se assemelha ao outro, nenhum imita o outro, (Deleuze & Parnet; *Diálogos* p.63) Também dizemos com eles, “A pergunta ‘o que você devem?’ é particularmente estúpida. Pois a medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio’. Quando estamos atentos ao trabalho de Zarabichvili (2004) se torna imprescindível falar do “devir” como termos que formam um “bloco”: “a relação de dois termos heterogêneos que se desterritorializam mutuamente” (ZARABICHVILI, 2004). Passamos por devires *animal*, *criança*, *mulher* etc. Portanto, este é o melhor sentido que teríamos para aproximar o devir do *desconhecimento*. O “devir” rompe com a concepção cronológica e linear que costuma ter como referência o passado ou o futuro. Trata-se aí, justamente, de falar deste *desconhecido*, desvencilhando-se do passado, o já dado, ou do pré-determinado, que buscaria no futuro algo já familiarizado. Evocaríamos o devir, conseqüentemente, como outras maneiras de existir produzindo-se constantemente, em processo. Talvez a radicalidade da afirmação do devir seja mais evidente quando dizemos que ele rompe até com o presente, com a concepção da existência tida como referencial do identitário, da história, do *mesmo*, ou seja, da adequação a uma fôrma, a majoritária. O “devir” é indispensavelmente relacionado ao minoritário, o imperceptível, o que escapa, que prenuncia abertura nas concepções cristalizadas e estereotipadas da existência. Nesse sentido até se apreenderia melhor a experimentação do *devir-animal* em Kafka. Se a língua majoritária em praga é o alemão, o uso do íidiche por Kafka não será, necessariamente, para

próximos de sua inesgotável virtualidade. Estranhamente quando evoco a palavra essa desaparece fazendo surgir coisas de um mundo que *insiste*, pois não parte da premissa de sua existência factível, mas da própria palavra que se esvanece.

Na ficção a possibilidade inesgotável daquele já mencionado *não ainda* da palavra, do nome que não se esgota com a coisa, desloca-a para essa realização impossível onde nada ainda aconteceu. Acontecer como palavra é a manifestação de uma presença que se dá em ausência, logo num estado de suspensão. Como menciona Levy, “como realização do impossível, a literatura liberta o pensamento do modo do poder e da compreensão apropriadoras” (LEVY, 2003, p.30).

Aonde percorre o traço de quaisquer escritores nos vemos transportados para horizontes ainda por nascer. A escrita não deve ser remetida a sua forma final, pois encontrar uma forma apropriada seria um passo ao “bem dizer” ou “bem escrever”. Deriva disto: haveria como reproduzir uma forma perfeita a partir do instante em que preteríssemos uma ou outra em relação a um modelo standart, padrão. Mas se a prática da escrita não se reduzir a atingir formas plenas, o ato da escrita estaria aludindo-nos a uma impossibilidade deste poder de dizer, elaborado pela extensividade da gramática. A plenitude de existir em horizontes ainda insuspeitos, como acompanhamos em Mallarmé, em Lispector, presume neles guardar desconfiança ao habitual. Falaremos, então, que é num exercício que se transporta, de uma forma à outra, a manutenção de poderes. A potência da textualidade está relacionada às forças que lhe conferem movimento: uma propriedade intensiva da palavra.

A escrita incitando-nos constantemente a diferir: para constituir sua forma provisória é “atravessada” por forças das quais se serve e pelas quais se estabelece uma relação com aquele que escreve. E qual o motivo desta provisoriedade? É uma relação arredia à assunção de lugares dados; que se coloca em problematização. Porque a palavra, cristalizada numa forma, recai em estereótipo. É possível pensar assim ao acompanharmos o que nos diz Clarice Lispector:

Para me divertir eu poderia inventar muitos fatos e criar histórias, inventar é fácil e não me falta a capacidade. Mas não quero usar esse dom que eu desprezo, pois ‘sentir’ é mais inalcançável e ao mesmo tempo o mais arriscado. Sentindo-se pode-se cair num abismo mortal. O que procuro? O deslumbramento. O

se remeter a uma minoria de pessoas que também utilizam o iídiche. O uso minoritário é afirmar a própria escolha do iídiche em sua escrita, para fazer do alemão um outro uso. Josefina a cantora, a ratazana que *chiava*, exemplifica esse “povo minoritário” que não se confundirá com a “minoría social”. A personagem de Kafka nos fala do minoritário como uma qualidade intensiva do “menor”, o povo dos ratos é um povo que devém menor, mas não por ocupar o lugar de minoria e sim por destituir-se da antinomia entre maior e menor: por desfazer a compreensão da existência de seu povo em favor da posse do lugar ocupado por uma maioria, ou do lugar pré-estabelecido de minoria como contraponto ao outro povo, o majoritário, qualquer que fosse. Por isso entendemos o povo dos ratos, o povo de *Josefina*, como um povo “por vir”, um povo “em devir”.

deslumbramento que eu só conseguirei através da abstração total de mim. Eu quero não a idéia e sim o nervo do sonho que resulta na realidade onde posso encontrar uma verdade. É como se eu tivesse inventado a vida – e – *fiat lux*. Mas o deslumbramento dura o espaço instantâneo de uma visão e eis-me de novo no escuro. Como posso subir, senão aceitando antes a minha miséria humana. Não é que não chore a minha morte, pois sou apenas eu. Mas choro a tua morte, que é a cada instante que passa a morte da raça humana. O que é ser um homem? É arriscar-se a creditar com dor na veracidade do sonho, e correr o risco torturante de só ver para dentro. Neste ponto exato do perigo eu grito! É o meu espanto. Eu não penso em escrever beleza, seria fácil. Eu escrevi espanto e o deixei inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 81)

Onde o traço se torna existência o gesto ultrapassa seu ato e atinge à impessoalidade. Ao permanecer em estado de pergunta, tal como Lispector quando diz que “escrever é uma interrogação, é assim:?” (SV, p.16), nos aproximamos de uma prática onde, ao ser assumido enquanto ato, o escrever é mais que dar respostas: seja ao público, seja ao próprio escritor ou, até mesmo, à própria literatura. Manter o movimento do texto em sua qualidade de interrogação não meramente pessoal, mas comum, coletiva, é tê-lo menos na preexistência da forma plena, e extensiva, da gramática do que incitado pelo provocativo, e intensivo, das palavras. Queremos dizer com isso uma só coisa: dispor da escrita é prontamente deixá-la seguir um movimento puro, o movimento também da palavra poética. Presumimos uma poética em Clarice Lispector, apesar de não ser poetisa: alguns de seus textos, como *Água Viva*, são exemplares de sua prosa poética. Mas há algo mais a ser dito. Não são mais Clarice ou Mallarmé que ao escrever nos dizem algo, mas é o que sobra do gesto que apenas *diz-se*: é a palavra ela mesma que se fala. Não negamos, este movimento puro torna-se de difícil apreensão. A experiência do escrever além de nos imbuir de uma indiscutível desconfiança ao habitual, confere às palavras a relação da mais completa estranheza.

1.3 Experiência do escrever: estranhamento e desconfiança

Mallarmé menciona algo que poderíamos presumir estranho: “Senti sintomas deveras inquietantes causados pelo ato só de escrever” (BLANCHOT, 1987, p.31). O ato de escrever vem, de início, pleitear a tarefa corriqueira de imiscuir-se entre as palavras. Tarefa de quem escreve: a situação momentânea, breve, ou mais delongada em seu artifício. Mas a escolha desta menção por Blanchot, que se detém, sobretudo, nas últimas palavras, ao “ato só de

escrever”, consiste em reunir a banalidade de uma ação com a situação essencial a que ela conduz.

Certamente Clarice Lispector ainda prosseguirá conosco, assim como se inserem a seguir Marguerite Duras e Paul Valéry. É exemplar como cada um destes faz menção a situação que nos dirige o *escrever*. O que é dito por eles? Lispector, “Escrever é um ato solitário, solitário de um modo diferente de solidão” (LISPECTOR *apud* BORELLI; 1981, p. 67). Duras, “Quando um livro chega ao fim – quero dizer, um livro que se terminou de escrever – não se pode dizer que foi escrito por você.” (DURAS, 1994, p. 28). Valéry, “...rejeitar todos os termos que eu não sei traduzir em não linguagem; ou registrá-los, ao menos, com este caráter provisório, exterior – inacabado, que é o da maior parte dos nossos ‘pensamentos’”. (VALÉRY *apud* CAMPOS, 1984, p.86). Todos se integram, no que sugerem as palavras, ao nosso esforço de pensar o ato de escrever que partíramos desde o início como gesto exemplar de Mallarmé. Possamos, afinal, ao nos imiscuir entre eles nos indagar: o que é entender o escrever como um ato?

Nos reportaremos, sobretudo, ao próprio poeta, tradutor em francês dos poemas de Edgar Allan Poe, e contemporâneo de Charles Baudelaire. O ato de escrita empreendido pelo autor de meados do séc XIX evoca, no empenho de escritura mallarmeano, na experiência em meio aos versos, os correlativos gradientes a qual se expôs. Interporemos as menções de Lispector, Duras e Valéry a esta experiência sem subsumi-los num gênero específico, e sim na experimentação a que podem nos ambientar. Blanchot definirá estes gradientes como uma situação extrema, pois o marco característico para uma obra moderna passa a ser o de uma obra autônoma. Situação esta onde tais gradientes se tornam dois extremos do silêncio: o da solidão de quem escreve e o de um fora da fala.

1.3.1 O Silêncio, apenas uma solidão essencial

O “lavar” deste plano formal das letras, guarda um silêncio indócil, ou seja, um outro, um plano onde forças se relacionam. Por isso bastara a Blanchot chamá-lo “ato só de escrever” ao evocar a escrita em Mallarmé: o ato diz mais sobre a experiência do que qualquer outra alusão para sua prática. Se falarmos em *bruto e essencial* então a linguagem tem as duas faces de uma mesma moeda? como foi exemplificado por Mallarmé pela indicação de Blanchot: quanto à linguagem “talvez bastasse a cada um, a fim de permutar a fala humana, tomar ou pôr na mão de outrem, uma moeda...”. (BLANCHOT, 1987, p.32). Quais as faces deste silêncio?

Esta situação essencial, também extremada – que se *autonomiza* (se nomadiza, é nômade) – na palavra é o momento da passagem de um silêncio a outros: silêncio do gesto; silêncio da palavra; silêncio de quem escreve – em Mallarmé, no abandono característico daquele que se percebe como coisa finita a partir do silêncio dos deuses, Do Deus. No movimento da escrita esta via de passagem torna complexa, até de difícil apreensão, a distinção entre o Bruto e o Essencial, pois percebemos como são alusivos ao silêncio. Uma só e mesma palavra, uma só definição para dois tipos de linguagem. “Mallarmé comparou a palavra comum a uma moeda de troca, a tal ponto que quase sempre nos bastaria”, para nos fazer compreender, ‘tomar ou colocar na mão de alguém, em silêncio, uma moeda’” (BLANCHOT, 1997, p.37).

Como já dissemos a respeito da palavra bruta e essencial, ora as palavras proferem o silêncio de uma relação banal: o de uma palavra que tão logo estabeleça certos propósitos desaparece; jamais se prestara para nada, além disso. Ora as palavras nada proferem, o silêncio destas não recobre um sentido escondido ou qualquer coisa a ser descoberta: ao serem proferidas vêm de um silêncio e desaparecem para outro, assim que nos calamos.

Na primeira perspectiva, a palavra se isenta, a partir de nosso cotidiano, de qualquer outra qualidade que não seja a de sua ausência servil. Linguagem Bruta: um silêncio servil. Próximo ao pensamento ela demonstra um silêncio diurno, aquele em que somos devolvidos ao mundo e ao peso das coisas. Complementamos: “toda diferença está aí: ela é usada, útil; por ela estamos no mundo, somos devolvidos a vida do mundo, aí falam os objetivos, as metas finais, e impõe-se a preocupação de sua realização” (BLANCHOT, 1987, p.33).

A palavra não se reduz a um poder de melhor comunicar, ou de fornecer uma informação, pois estes são elementos característicos de uma função designativa, representativa, e de reconhecimento do mundo. Enfim, a palavra não vem pleitear uma função mediadora, desempenhada por aquele que diz pela tarefa de re-cognição. Se faz necessário unir a primeira e uma segunda perspectiva, a outra face do silêncio.

Mas quererá ele dizer, como indica o comentário de Valéry, que esta linguagem é nula porque, estando a serviço de uma função de compreensão, desaparece completamente na idéia que ela comunica ou anuncia? Pelo contrário: “para que serve”, diz Mallarmé, “a maravilha de transpor um fato da natureza, em seu quase desaparecimento vibratório segundo o jogo da palavra, todavia, se não para que ele emane, sem o embaraço de um próximo ou ‘concreto lembrete’, a noção pura?” A palavra só tem sentido se nos livra do objeto que ela nomeia: ela deve nos poupar de sua presença ou do ‘concreto lembrete’. Na linguagem autêntica, a palavra tem uma função, não apenas representativa, mas também destrutiva. (BLANCHOT, 1997, p.37)

Mas com isso também o banal e o essencial se conjugam num só ato. As palavras surgem e desaparecem, ou melhor, apresentam sua elisão e ausência: são pura neutralidade.

Com tal neutralidade atinge-se um estranho ponto de indiscernibilidade, de ambigüidade, pois mesmo ali onde desaparece no *uso* a fala delimita um espaço de transgressão. Para reforçar este sentido podemos evocar este silêncio pela personagem G.H. (PSGH, p.94) em Lispector (1979), no movimento de sua escrita.

Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.

Nesse instante, ao se confundirem com a respiração incessante do mundo, as palavras atingem o ponto de sua maior obscuridade. Este silêncio é propriamente a abertura para uma transição: o intervalo de uma palavra à outra, um silenciar a outros. O silêncio em sua aparente negatividade é uma atitude afirmativa. Desse instante em diante a fala se dirige para uma relação neutra. Há, nesse sentido, a constituição de um espaço que não deve ser preenchido: o silêncio é transformado de ausência em fala neutra, porque se destituiu constantemente da função de interiorização. O auxílio que nos oferece Clarice Lispector é até crucial para percebê-lo. Nos aproximamos de alguém para quem a escritura não limitava-se ou partira da literatura enquanto instituição, de sua escrita enquanto a de um “Verdadeiro Escritor”.

Sua linguagem era o fruto de uma experiência direta dela consigo própria e com o mundo, sem a intermediação disso que se chama – enquanto sistema organizado de textos de uma determinada cultura – de ‘Literatura’. Escrever era experimentar - assim como um cientista experimenta, testa, comprova ou refuta suas hipóteses quando as submete ao rigor de seu método e sua teoria. Nela a matéria a pesquisar eram os sentimentos, as sensações, as intuições pelo simples fluir da vida. Seu único método: manter-se perplexa, em ‘estado de pergunta’, no oco da vida. (BORELLI, 1981; p.67)

Mas se até o momento queremos demonstrar o afastamento da interioridade, ao que se referiria esta “experiência direta consigo própria”? Por que esta relação e experiência parecem remeter a um interior? Retomamos, portanto, os sintomas a que os escritores se expõem pelo ato só de escrever. Lidar com palavras nos exige habitar o espaço da mais completa solidão, sem que com isso se procure pela segurança de um isolamento. Nesse sentido o compromisso de “fazer literatura” é um horizonte impossível para quem escreve. Porque no instante em que se impõe silêncio ao interminável do escrever, o que está escrito não provém da literatura como se presumiria de uma origem: ao contrário, o que se apresenta e manifesta é uma busca que não cessa, pois a narrativa narra a si mesma, e por isso segue em direção a literatura um dia possível, entretanto, inalcançável.

Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera na direção universal. Não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência o fato de que de uma maneira ou outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O ‘ele’ que toma o lugar do ‘eu’, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. (BLANCHOT, 1987, p.18)

O silêncio abre espaço para um rumor, o rumor de uma fala incessante. O que há nesta fala é a repercussão do que não está mais circunscrito à fala de alguém, mas sim uma fala que autonomamente *diz-se*: logo, dizemos com isso que ela é uma fala *fora da fala*. Prontamente, nesta condição, existe algo ainda a ressaltar. Ali, no espaço da literatura, o escritor é atraído para a situação onde destruir é também criar. Torna-se fundamental dizer que o escritor destrói a sua fala para abrir passagem a uma solidão essencial, o *desconhecido* desta outra fala inerente ao gesto corriqueiro da escrita. De que se trataria a solidão de quem escreve? Se aproximar de um fora da fala. A Literatura está implicitamente envolvida com esse *fora da fala*, se realiza construindo o seu próprio fora.

1.3.2 A fala incessante, um fora da fala

Lembremos de Clarice Lispector, ao dizer: “Literatura para mim é o modo como os outros chamam o que nós fazemos” (LISPECTOR, 2005; p.96). Vemos que se a princípio a menção ‘escritor’ se dirige a de ‘literatura’ esta relação não é necessária, nem a mais fidedigna. Esta é toda a exigência que a palavra desempenha como uma *ausência*: algo se diz nela, mas já partir daí é inevitável presumir que há estranhamente nisso a afirmação impessoal de um *diz-se*.

Aí, a linguagem não é um poder, não é um poder de dizer. Não está disponível, de nada dispomos dela. Nunca é a linguagem que eu falo. Nela jamais falo, jamais me dirijo a ti e jamais te interpelo. Todos esses traços são de forma negativa. Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial de que nesta linguagem, tudo retorna a afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não fala já fala; quando cessa persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela. O próprio da fala habitual é que ouvi-la faz parte de sua natureza. Mas, nesse ponto do espaço literário, a linguagem é sem se ouvir. Daí o risco da função poética. O poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento. (BLANCHOT, 1987, p.43)

Possamos imaginar tal empreendimento, com o rigor de alguém dispondo das 4 às 8 da manhã para escrever seus cadernos de anotações; e consignar suas experimentações ao curso de anos, décadas: um Paul Valéry, mencionemos. Valéry foi discípulo de Mallarmé, quem por toda sua vida investigou esse mundo a que chamam de Literário. Mas se há um

labor, um trabalho nisso que empreende Valéry, teria o autor neste ofício – a se cumprir por sua prática – algo que nos permitisse torná-lo um ‘literato’, homem de literatura? Para abordá-lo, criteriosamente, não bastaria se referir ao escrever como um ofício, porque isso poderia reduzi-lo à experiência de quem fizesse disto profissão. Esses dois poetas são exemplares, Mallarmé e Valéry. Eles demonstram que muito está em jogo na experiência de escrever. Ainda que tratássemos o ato como “literário”, cada qual empreendeu o gesto a seu modo.

Sabemos que Valéry desprezou a literatura e que Mallarmé fez dela a sua razão de viver. Sabemos que, da literatura, o primeiro se interessou principalmente pelo estudo da atividade do espírito e o segundo, unicamente pela obra; além disso, Valéry buscou a perfeição da arte, não pela perfeição, mas pelo domínio que ela supõe e a autoconsciência que desenvolve, enquanto Mallarmé, nem menos lúcido, nem menos consciente, sempre se preocupou com a arte e mesmo com o livro no qual esta lucidez e esta consciência lhe pareceram plenamente realizadas. (BLANCHOT, 1997, p.35)

O que estaria Valéry a comunicar de si para si que dependesse de tamanho tempo para se justificar? Será que este intervalo de tempo, de uma vida, cumpriria a função de melhor informar sobre as coisas naquilo que escreve? A cada dia algo se impõem num puro desconhecimento: o que se colocará na próxima linha a ser escrita? Nada nos informa ou se comunica por esse desconhecido perpetrado pelas palavras. Nos diria Paul Valéry, “Escrever é perder tempo, ainda que para ganhá-lo de uma outra maneira” (VALÉRY *apud* CAMPOS, 1984; p.52). Vemos o autor imerso num tempo que não é para si, pois o aproxima de um tempo também *desconhecido*. Não se trata mais aqui do tempo em que o autor, Valéry, continuará a escrever. Podemos sugerir que o conselho que ele nos oferece, quanto à obra de seu Mestre, nos dá uma pista dessa outra temporalidade em que se realizará o escrito. Diz Valéry: “Mas de fato quem fala em um poema? Mallarmé queria que fosse a linguagem, ela mesma” (VALÉRY *apud* CAMPOS, 1984, p.98).

De Mallarmé temos o referencial de uma obra variada: de início marcada pela forma magistral do verso, como a dos sonetos, até por final radicalizar as exigências da rima, e tantas mais métricas⁵ no escrever, com o desenvolvimento do colapso ainda emérito⁶ de *Um*

⁵ Para deixar uma idéia de como o procedimento do poeta é radical, recorremos diretamente ao autor. Mallarmé diz em seu prefácio para *Lance de Dados* – “A vantagem, se me é lícito dizer, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras entre si, afigura-se o acelerar por vezes e o delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página: esta agora servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita. A ficção se assomará e se dissipará, célere, conforme à mobilidade do escrito, em torno de pausas fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada. Tudo se passa, para resumir, em hipótese; evita-se o relato. Ajunte-se que este emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou o seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou o descer da entonação” (MALLARMÉ *apud* CAMPOS; CAMPOS & PIGNATARI, 2002, p 151).

Lance de Dados. Contamos com Levy (2003), leitora de Blanchot, para tornar explícito o que desconfiamos se passar no cerne da frase de Valéry; e que nos conduz denominar tal experiência um *fora da fala*: “o Fora é o próprio espaço – mas um espaço sem lugar – da literatura. A experiência literária constrói o Fora, ela é o próprio fora” (LEVY, 2003, p.29). Ao marcar a escrita como uma fala inesgotável, tornada completamente autônoma, talvez sejamos levados pela experiência à desconfiança: fugir da literatura.

Mallarmé, Valéry e Lispector não devem ter seu ato restrito ao cânone da instituição “Literatura”. Eles estão em meio às palavras, mas entender a escrita como um meio de vida não justificaria a moção do gesto. Porque não bastaria, a nós, dualizar a discussão a cada questão suscitada: qual a natureza do gesto? Negar ou não que exista literatura; qual a finalidade da escrita? Realizar ou não obra literária. Parece até que dualizar, dicotomizar, ou seja, empreender um esforço dialético, vai adequar-se a todas estas tarefas específicas de um profissional, de quem tem “o comando”. Como diz Blanchot,

O que se escreve entrega aquele que deve escrever a uma afirmação sobre a qual ele carece de autoridade, que é ela própria sem consistência, que nada afirma, que não é repouso, a dignidade do silêncio, pois ela é o que ainda fala quando tudo foi dito, o que não procede da palavra, porquanto, na verdade, impede-a de ser palavra iniciadora, tal como retira o direito e o poder de interromper-se. Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para ‘ti’, dá-me a palavra no entendimento que esta palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper este elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo. Escrever é o interminável, o incessante. (Blanchot, 1987, p.16-17)

Olga Borelli, ao ter selecionado algumas falas de Clarice mantém mais do que uma referência biográfica: o cerne de sua experiência. Sem dificuldade percebemos que Clarice não se fecha em si mesma sob o nome próprio de uma *autora*. Como é expresso em sua última entrevista.

Às vezes o fato de me considerarem escritora me isola, me impõe um rótulo. Tudo que eu digo, a maior bobagem então é considerada, ou uma coisa linda ou uma coisa boba, tudo na base de ser escritora. É por isso que eu não ligo muito, essa coisa de ser escritora, de dar entrevista e tudo. É porque eu não sou isso.

⁶ Para apenas dar uma impressão das especificidades de *Um Lance de Dados* – em sua disposição tipográfica, o uso do espaçamento e do branco de página – poderemos contar com as comparações a que nos remete Haroldo de Campos no artigo intitulado *Uma profecia de Benjamin*: “O jornal quase necessariamente é lido na vertical – em posição de sentido – e não na horizontal; filme e anúncio impõe à escritura a ditadura da verticalidade. E antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, terá desabado sobre os seus olhos um turbilhão tão denso de letras móveis, coloridas, litigantes, que as chances de seu adentramento no arcaico estilo do livro já estarão reduzidas ao mínimo.[...] A máquina de escrever afastará da caneta a mão dos literatos, quando a exatidão das formas tipográficas introduzirem-se imediatamente na concepção de seus livros. Presumidamente far-se-ão necessários então novos sistemas, com formas de escritura mais variáveis. Eles colocaram a nervura dos dedos que comandam no lugar da mão cursiva da escrita habitual”(CAMPOS; CAMPOS & PIGNATARI, 2002, p.205-206).

(Transcrição da fala de Clarice Lispector, extraída do Programa: *Panorama Especial com Clarice Lispector*. TV Cultura. São Paulo. Entrevista a Júlio Lenner. Gravada em 01.02.1977 e exibida em 28.12.1977)

A esse rótulo pretendemos aludir, como em outros momentos, com uma denominação ainda mais comum: “eu”. Seria escrever negar a profissão, desmenti-la? O *incessante* Blanchotiano também pode ser situado em Lispector. E qual o porquê disto? Já sabemos que dele, do comando, se exime Clarice: “não sei me comandar”. (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p.71), diz ela. Foi Cixous (1999) quem melhor percebeu, leitora de Clarice, que esta não se remetia jamais a uma linguagem reflexiva, voltada sobre sua centralidade. Diz a autora a propósito de *A Hora da estrela*:

Este livro foi escrito por uma mão cansada e apaixonada. Clarice, de certa maneira, já havia deixado de ser um autor, de ser um escritor. É o último texto, o que vem *depois*. Depois de todos os livros. Depois do tempo. Depois do eu. Pertence à eternidade, a esse tempo que sucede ao eu, que nada pode interromper. A esse tempo, a essa vida secreta e infinita da qual somos fragmentos. (CIXOUS, 1999, p.127)

O que está escrito se lança nas entrelinhas por onde ressoa de maneira *interminável*: “O que te escrevo é um ‘isto’”. Não vai parar: continua. Olha pra mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que é certo. O que escrevo continua e estou enfeitiçada” (AV, p.97). O escritor assim se encontra desapossado de *si próprio* como mantenedor exclusivo da experimentação a qual se vê exposto. Não estaria Clarice por isso mais próxima ainda deste processo mallarmeano de uma escrita pura? Mãos cansadas como esta não perseguem a expressão de sentimentos e vivências, mas ao exercício do gesto da escrita ou o escrever enquanto ato.

Tratamos aqui de um estado de suspensão a quê se dirigem Mallarmé e Clarice no escrever. Mas poderíamos dizer verdadeiramente que ambos são conduzidos a experiências idênticas? Se a princípio, seguem na mesma direção devemos marcar uma distinção.

A experiência poética de Mallarmé o faz desconfiar das palavras e das Letras, em L maiúsculo – da própria literatura enquanto instituição. A busca da realização da obra é, em literatura, afastar-se dos clichês da página em branco. Mas ao integrar o branco da página à própria obra a sua realização também será se afastar do clichê que se torne “a literatura” na construção d “O livro”⁷. Desconfiar da literatura é, aparentemente, um ponto em comum entre

⁷ Há uma obra inacabada de Mallarmé denominada *Le Livre – O Livro*. Ela é exemplo da concepção mallarmaica de Obra. O *Livro* fora publicado em 1957 pela Gallimard. A referência à obra foi extraída de dois autores: Henry Mordor e Jacques Scherer. (GÜINEWALD, 1990, 135). Nas circunstâncias em que fizemos menção ressaltada “d’O livro” não estaremos necessariamente aludindo a este livro. Isso porque quando acompanhamos Maurice Blanchot, em sua leitura de Mallarmé, percebemos que falar “nO livro” é tanto se reportar a concepção de *um mundo que irá se acabar num livro*, quanto ao projeto *impossível* de um livro “perfeito”, puro, retrospecto de uma obra acabada. Para a solidão de quem escreve a obra simplesmente “é”, de maneira inesgotável.

eles. Tratamos ambos como habitantes do espaço literário, sem por isso pontuar gêneros e sim o próprio gesto. Outrora marcamos que *descrever, narrar e ensinar* não se apresentavam como empecilho algum à Clarice para o exercício pleno de sua escrita: ela é quem *narrava* o conto *A mulher que matou os peixes*; quem *descrevia* *O esboço para um guarda roupas*; e quem *ensinava* a como matar baratas, no conto intitulado *A Quinta História*. Mas percebemos que Mallarmé desconfiara dessas atitudes, fugira delas.

Do mesmo modo ‘descrever, ensinar, narrar’ são atos que decorrem da linguagem bruta, dessa função de numerário fácil e representativo. O lugar comum do qual fugiu Mallarmé desesperadamente, tem precisamente essa falha de não oferecer um dique bastante forte contra os fatos, as coisas, o que vemos, o que ouvimos. Ela não nos põe suficientemente à parte; não cria uma ausência real. [...] Os clichês constroem Mallarmé, não porque neles encontre apenas palavras, mas porque, ao contrário, neles as palavras desaparecem. Ele não teme privilegiar as palavras em detrimento do pensamento; como poderia temê-lo? O que deseja é fazer existir a palavra, devolver-lhe seu poder material, ceder-lhe a iniciativa fazendo-lhe brilhar com seus “reflexos recíprocos”. O pensamento, isto é, a possibilidade de estar presente nas coisas, delas se afastando a uma distância infinita. (BLANCHOT 1987, p.38)

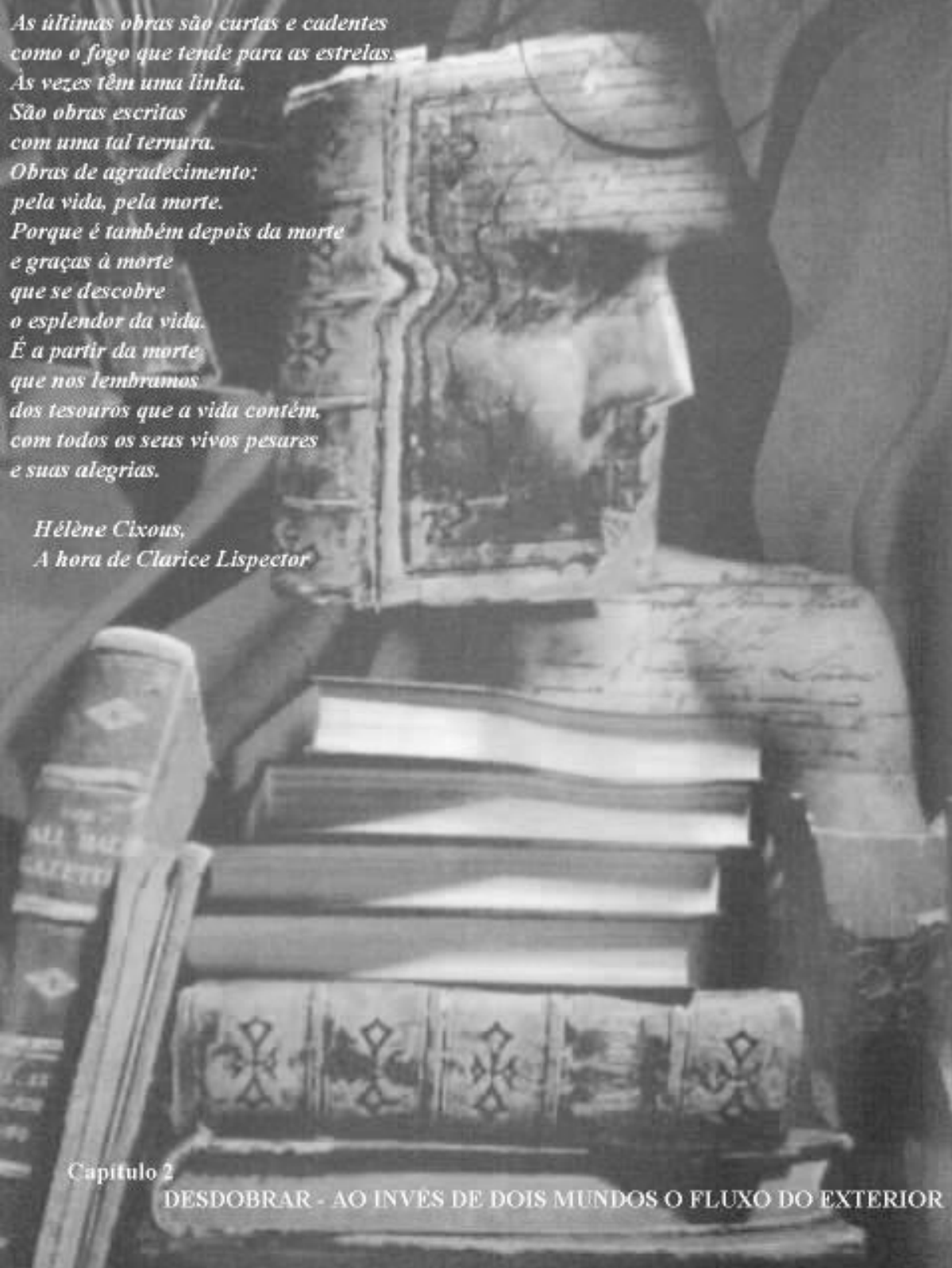
Qual razão deste constrangimento e, talvez, para sua desconfiança quanto ao lugar comum destas atitudes? Porque se tornava evidente para o poeta que tais atitudes, ou seja, narrar, descrever e ensinar, uma vez realizadas nos adequariam a fala do pensamento. Por isso, afastar-se da fala do pensamento era afirmar a palavra ou fala essencial. Ele precisa negá-las fundamentando assim um distanciamento seu da palavra ou fala bruta. Falar e escrever, como as duas faces de uma mesma moeda, se integravam para nos distanciar do que nos devolveria ao mundo, ao seu caráter cotidiano. A necessidade de se afastar das coisas a uma distância infinita – apontada por Blanchot naquele poeta – nos leva a marcar o *fora da fala* como um outro modo de pensamento, não representativo. Como isso se manifestava na experiência de Clarice? “... *eu era como impelida por uma força incrível*. Era capaz de trabalhar horas seguidas sem se isolar; escrevia, então com os filhos à sua volta, chamando pela empregada, recebendo os amigos mais íntimos e atendendo telefone” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p.81).

Por fim, os sintomas a quê os escritores se expõem virão delimitar que não basta dividir o mundo em dois: o do cotidiano e o ficcional, mas atingir na *solidão essencial* de quem escreve um outro modo de pensamento: a essa “força incrível” que os impele. Ao que parece, nesse sentido, Clarice nos conduz mais longe que Mallarmé. Acreditamos que ela mantinha relação com esse outro modo de pensamento, e ainda mais: que se prontificou a afirmá-lo na experiência do escrever. Diz Lispector:

Será que eu penso usando palavras? ou o pensamento é mais volátil ainda?[...] Às vezes o pensamento é uma cor. Às vezes é um leve tilintar de faca em copo de

cristal. Meu pensamento é volátil, inatingível e fumaça: perco-o no ar. Mas bem depressa escrevo as palavras que mal simbolizam-me. As palavras que são carvão em brasa de onde se evola a fumaça. Depois morrem as brasas e nada aconteceu, só uns restos de negro carvão. Aonde vai o som da música que acaba de ser tocada? (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 78)

Quando próximas de um pensamento “mais volátil” as palavras nos conduzam, no caráter fugidio da experiência do escrever, a algo mais. Talvez essa “cor” e esse “tilintar” sejam *visões e audições* que se esvaecem porque, nesse outro tipo de experiência do pensamento, o questionamento de Clarice nos faça fugir da Obra e da Autoria.



*As últimas obras são curtas e cadentes
como o fogo que tende para as estrelas.
Às vezes têm uma linha.
São obras escritas
com uma tal ternura.
Obras de agradecimento:
pela vida, pela morte.
Porque é também depois da morte
e graças à morte
que se descobre
o esplendor da vida.
É a partir da morte
que nos lembramos
dos tesouros que a vida contém,
com todos os seus vivos pesares
e suas alegrias.*

*Hélène Cixous,
A hora de Clarice Lispector*

Capítulo 2

DESDOBRAR - AO INVÉS DE DOIS MUNDOS O FLUXO DO EXTERIOR

Percorrer pelo ato “só de escrever” foi o caminho sugerido por nós com Maurice Blanchot. Foi ele que nos trouxe até agora, com Mallarmé, alguns elementos envolvidos em um puro ato de escrita. Há na escrita uma relação essencial que se dá entre o escritor e obra, pela qual o interminável da obra consiste exatamente numa experiência de desprendimento, um movimento de elisão. Diríamos então que os horizontes da experiência mallarmeana, tanto como os de Clarice Lispector, não se justificaram, exclusivamente, seja na promessa d’A Obra ou imortalidade d’A Autoria. A escrita é algo que sobra do gesto de escrever, como diz a autora: “só uns restos de negro carvão” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 78). O exemplo que apresentamos a pouco, sobre o que consiste a solidão do escrever, é oportuno. A desconfiança e o estranhamento do item precedente nos dizem que Clarice Lispector não se recolhe para permanecer só entre as palavras, prescinde do isolamento físico para estabelecer uma relação com aquilo que escreve. A solidão essencial é a força incrível que a impelia. Pretenderemos, portanto, evocar uma palavra que não diz respeito a ela, a autora, afastada do mundo, mas a palavra que se afasta ao infinito e se isola dos afazeres de Clarice.

Se a linguagem se isola do homem, assim como isola o homem das coisas, ela nunca é ato de alguém que fale para alguém que ouça, e compreenderemos por que ela oferece àquele que a considera neste estado de solidão um espetáculo de força singular e completamente mágica. Ela é uma espécie de consciente sem sujeito que, separado do ser, é afastamento, contestação, poder infinito de criar o nada e de se situar numa falta. Mas também é uma consciência encarnada, reduzida à forma material das palavras, à sua sonoridade, à sua vida, levando a crer que esta realidade nos abre não sabemos que caminho para o fundo obscuro das coisas. Talvez isso seja uma impostura. Mas talvez a fraude seja a verdade de qualquer coisa escrita. (BLANCHOT, 1997, p.46)

Temos assim uma palavra que realiza e se contesta a si mesma. Chegar a dizê-lo, que uma palavra poderia se realizar por si mesma, certamente nos sugeriria uma fraude, uma farsa. Porque para assumi-lo deveríamos prescindir do “eu” que fala, cuja participação é direta para a manifestação do que está escrito. Mas uma característica *neutra* se colocará ao poeta, ou se imporá ao escritor, como uma relação de desconhecimento: a obra, como aqui dizemos com Mallarmé, se realiza suprimindo-se, se contesta, realizando-se. Blanchot, Foucault e Deleuze nos dizem algo a respeito desta circunstância na qual cessamos de dizer “eu”. Resguardada as diferenças de trabalho de cada um deles, cessar de dizer “eu” caracteriza muito bem a literatura moderna: entre outras coisas a primeira pessoa, o *eu* da narrativa, é deixado de lado em favor de um terceiro, o *ele*. Atingir o ponto essencial da escrita não é dar a conhecer qualquer coisa seja da obra ou da autoria. O termo *ele*, daqui a diante, não diz respeito a um texto, a um poema, a um escritor e sim um jogo de relações. Possamos acolhê-lo, ao jogo, tal qual Clarice diz a respeito das palavras:

Eu jogo com elas como se lançam dados: acaso e fatalidade. A palavra é tão forte que atravessa a barreira do som. Cada palavra é uma idéia. Cada palavra materializa o espírito. Quantas mais palavras eu conheço, mas sou capaz de pensar o meu sentimento. Devemos modelar as palavras até se tornarem o mais fino invólucro de nossos pensamentos.(LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p.84)

2.1 Cessar de dizer “eu”

Pensemos no que já marcamos com Paul Valéry: “Mas, de fato, quem *fala* em um poema? Mallarmé queria que fosse a linguagem, ela mesma” (VALÉRY *apud* CAMPOS, 1984, p.98). A “impostura” maior seria crer que as palavras, uma vez proferidas, nos situam em algo estável, acabado: a fixidez da língua. *Um Lance de Dados*, uma das últimas obras de Mallarmé, nos apresenta a impossibilidade dessa característica. A frase exemplar do poema em Mallarmé é: “Todo pensamento emite um lance de dados”. O que é este *lance* da coisa escrita? Lançar é afirmar uma relação fugidia no fluxo da poética, pois assim:

Nela, o mundo recua e as metas cessaram; nela o mundo cala-se; os seres em suas preocupações, seus desígnios, suas atividades, não são finalmente, quem fala. Na fala poética exprimi-se esse fato de que os seres se calam. Mas como é que isso acontece? Os seres calam-se, mas é então o ser que tende a voltar a ser fala, e a palavra quer ser. A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala’[...] Isso significa, em primeiro lugar, que as palavras tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins. Doravante, não é Mallarmé quem fala, mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem.(BLANCHOT, 1987, p.35)

Afirmar o lançamento dos dados é emitir um lance de pensamento e, irrevogavelmente, encerrá-lo na coisa escrita. Porém encontramos por trás de um único ato, o gesto escrito, nada menos que a sua própria repercussão. O “Todo” da obra teria plena realização na forma do livro, seu desfecho, quando construir o livro é encerrá-lo metodicamente na emissão de palavras. Mas os versos, a versificação, emitem também – na relação ou sua disposição na página, com o uso do espaço em branco, encontrada em *Um lance de Dados* – uma extrapolação da língua, pois são um lance que se integra de vocábulos, de espaçamentos de página e de disposição tipográfica etc. A incursão dos versos do poema permeia uma relação neutra onde Obra e Autor tem sua elisão, desaparecimento: as páginas podem mudar sua seqüência e a ordenação dos versos é um lance de sintaxe para sua disposição espacial no branco da página. Tudo se passa como se nesse momento, instante do gesto que realiza a palavra, a afirmação dos dados que caem fosse a negação de quem os lançara. O que persiste no escrito não é o pensamento de um autor, porque na poética a

palavra se realiza como um ato que se mantém a si mesmo. A poética de Mallarmé nos mantém em um estado de suspensão, pois em lugar da Obra Mallarmé busca realizar “O Livro”, e o que é isto? sinônimo de um ser de linguagem. A ausência emitida pelas palavras não se encerra, jamais abolirá um lance de dados. Mencionaremos então que as palavras se vêm livres do que as condiciona ou cristaliza num único lugar, se desdobram inesgotavelmente. Dizemos, portanto, que a linguagem ao se realizar traz de volta o lance de dados. O único lance, a escrita pura da *solidão essencial*, retorna sobre si próprio, porque as palavras constroem o seu próprio fora.

A narrativa é o próprio acontecimento do que relata. Daí o motivo de Foucault associar a literatura moderna à sentença ‘Falo’, pois ela cria e sustenta seu próprio discurso. A palavra literária não se refere nem a um interior prévio e profundo, nem a um exterior que ela representaria. Ela se coloca ‘fora de si mesma’, de maneira a deixar em evidência seu próprio ser. A linguagem na superfície, mais do que a suposta profundidade do *eu*, caracteriza o que aqui se compreende por literatura. Afirmação que pode causar estranhamento para aqueles que acreditam que a força da ficção reside no que ela esconde, no interior a ser revelado. (LEVY, 2003, p.65)

Entre o lançamento e a queda dos dados há o número. Talvez pudéssemos contar com o próprio número, encontrado no somatório de dois dados, para demonstrar para onde são remetidos o autor e a obra com o lançamento mallarmaico: o número doze. Pressuporíamos neste número uma hora que tanto pode ser a circunstância do meio dia quanto da meia-noite. Ao pensar desse modo estamos no limite de processos que se dão pelo escrever, impossibilitados de continuar a dizer “eu”. Porque essa fala que *se fala* parece calar a autoria; como obra poética essa fala irá constantemente se desvencilhar da presença supostamente alcançada com o término de um poema, ou mesmo de um romance. A escritura destrói a estabilidade que seria pretendida com a realização da obra para construir um *fora da fala*. Fundamentamos, portanto, a palavra num “inacabamento”. Como diz Peter Pál Pelbart,

A palavra, que em geral designa a ausência da coisa, ao formar poema, designa esta ausência e ao mesmo tempo a presença dessa ausência. Estatuto paradoxal da palavra poética: faz as coisas desaparecerem e faz aparecer este desaparecimento numa fulguração noturna. Blanchot tentou entender esta experiência *noturna* da poesia desdobrando-as em dois tipos de noite, correspondentes a dois tipos de experiência. (PELBART, 1989, p.76)

Como a palavra bruta e a essencial não foi a divisão de dois mundos, o corriqueiro e o ficcional, mas o ato da solidão essencial, o lançamento e o cair dos dados não são também uma outra divisão entre: o mundo do autor e o mundo da obra. O ato único parece se manifestar na palavra nada menos que o seu fluxo. Bastaria lembrar de algumas palavras de João Cabral de Mello Neto para conferir exatidão àquela inicial frase de que partíamos com

Valéry: “um poema lido uma só vez é um poema mal lido”. Presumimos através destes dois poetas que a escrita se desdobra: o espaço do escrever – não se tratando de construir obra literária – afasta-nos da segurança que um trabalho geralmente oferece; daquilo que se segue em toda tarefa: como um sossego, um período de repouso.

Mas como se afastar do dia e da persistência de “sua obra”? O que seriam este dia e esta noite? Já começamos a delinear a natureza deste dia e desta noite na desapareição das coisas pela realização imaginária, na obra ficcional, na ausência e silêncio em que se manifestam as palavras. Por enquanto apresentamos a elisão do autor e da obra a partir da afirmação de um puro ato da escrita. Investigar um pouco mais tal dia e tal noite é seguir a indicação precisa de Pelbart (1989), leitor de Blanchot: nos dirige a entendê-los, dia e noite, como uma primeira e uma segunda noites. Delimitamos a partir de já que escrever não é uma atividade diurna. O ato nos lança para uma experimentação essencialmente noturna.

2.2 Afastar-se do Diurno

Segundo a análise que empreende Henri Mordor, possivelmente uma ambição poderia ser dirigida ao poeta Mallarmé: “irá pretender a Beleza que tivesse expressão perfeita na Poesia” (MORDOR *apud* GÜINEWALD, 1990, p.135). A primeira noite é repleta de *estranhamento*. A palavra é, neste instante, o perigoso ponto através do qual alcançar a obra é também o ato extremo que a coloca em risco e à distância, pois manhã e noite se intercambiam numa relação contraditória.

a linguagem se mantém numa contradição: de maneira geral, ela é aquilo que destrói o mundo para fazê-lo renascer no estado de sentido, de valores significados, porém sob forma criadora, ela se fixa no único aspecto negativo de seu papel e se torna pura força de contestação e transfiguração. Isto é possível na medida em que, tomando um valor sensível, ela própria se torna uma coisa, um corpo, uma potencia encarnada. Presença real e afirmação material da linguagem lhe dão o poder de suspender e despedir o mundo. A densidade, a espessura sonora lhe é necessária para liberar o silêncio que ela encerra e que é a parte do nada sem a qual nunca criaria um novo sentido. Ela precisa ser infinitamente assim para reproduzir o sentimento de uma ausência – e se tornar igual às coisas para romper nossas relações naturais com elas. (BLANCHOT, 1997, p. 43-44)

É por isso que entre o noturno e o diurno, a obra se torna o *impossível da obra*: o desespero conduz Mallarmé ao ideal de *Crátilo*. O que é o ideal de Crátilo? No ideal de Crátilo uma língua suprema, uma fala imortal e matriz, realizaria através das palavras, com sua sonoridade, a realidade do mundo plenamente num livro. Blanchot irá dizer que *escrever sem acessórios* é uma fala pura; e que o ideal de Crátilo também define muito bem a *escrita automática*, tematizada pelo Surrealismo. Numa pequena nota de rodapé de Blanchot isso é explicitado, quando Mallarmé trata do que ele denomina como *defeito das línguas*. Temos o

exemplo esclarecedor disso através de duas simples palavras francesas. Trata-se do “nuit”(noite) e “jour”(dia) que demonstram, uma com o som mais aberto de uma expressiva nuance de claridade e brilho, em oposição à outra, cuja sonoridade lhe empresta uma disposição sombria, que neste aspecto nada dizem a respeito do que significam: “O que é esse defeito? As línguas não têm a realidade que exprimem, sendo estranhas à realidade fictícia que é o mundo humano, divorciado do ser e ferramenta para todos os seres” (BLANCHOT, 1987, p.33).

Prender-se à tarefa diurna da obra afasta da extrema noite que deveria ser desdobrada pelo livro, e só nele se manifesta. Realizar literatura nos leva ao impossível desta coisa literária, ao desconhecido que se tornaria o próprio livro. De certo modo no livro a realidade fictícia criada pelas palavras passa a ser tão equívoca quanto aquela que subentendemos do mundo tomado por habitual, por não guardar equivalência direta ao que com elas pretende designar. Mas se a palavra essencial, fala poética, não designa algo no mundo, então a fala do pensamento não poderá ser atribuída ao mundo ficcional. Como diz Mordor: “O mundo, segundo Mallarmé, teria sido feito para terminar num livro” (MORDOR *apud* GRÜNEWALD, 1990, p.135). A tarefa do poeta e do escritor, seguindo Blanchot (1987), na menção quanto a um *defeito das línguas* virá a ser: redimi-las, todas as línguas do mundo, desta impossibilidade de dizer algo a respeito do mundo. O mundo da poesia, da ficção deve se sustentar por si mesmo.

Cumpri-lo nos aproximaria cedo ou tarde de um prenúncio irrevogável: a impossibilidade. *O Livro*, outra obra de Mallarmé, é um exemplo direto, é uma obra inacabada. Diz Mallarmé a seu respeito, no trecho de uma carta sua destacada por Henri Mordor: “um livro que seja um livro, arquitetônico e premeditado e, não, um apanhado de inspirações de acaso, mesmo que fossem maravilhosas” (MALLARMÉ *apud* GRÜNEWALD, 1990, p.135). O modo fragmentário que define a experiência do poema pressupõe na totalidade da obra afastá-lo do acaso. Prontamente, digamos indo mais longe, redimi-las da impossibilidade seria também trabalhar na tangencia da linguagem todos os mundos agora impossíveis, entretanto desdobrados a partir do “ato só de escrever”. Vemos que para Mallarmé a realização da “ficção” é concebida como a plenitude de um mundo que possivelmente multiplica a escritura indefinidamente. A primeira noite, presença também do efeito diurno, da construção da obra, conduziria a um ponto de perfeição, mas também de transcendência: onde tudo seria feito, encontraria seu termo no sossego e descanso de uma obra acabada. Diz Deleuze, leitor de Nietzsche, a respeito de Mallarmé:

Freqüentemente observou-se que o poema em Mallarmé insere-se no velho pensamento metafísico de uma dualidade de mundos; o acaso é como a existência

que deve ser negada, a necessidade é como o caráter da idéia pura ou essência eterna; de tal modo que a última esperança do lance de dados é a de encontrar seu modelo inteligível no outro mundo, uma constelação que se responsabilize por ele “sobre alguma superfície vazia e superior” onde o acaso não exista. Enfim, a constelação é menos o produto do lance de dados do que sua passagem ao limite ou para um outro mundo. (DELEUZE, 1976, p. 27-28)

Ao adentrar o ponto mais essencial da noite, porém, a própria noite é o que conduz a um afastamento da centralidade de uma obra finalizada. Se a obra ao se realizar faz esvaecer o sujeito que escreve, esse centro em torno do qual ela passa a girar parece não admitir mais a figura do “eu”: assim, no procedimento mallarmaico se tem idéia do ato mais radical de sua experiência. A nosso ver o empreendimento crítico de Blanchot é tornar evidente a este trabalho que o poeta dedicou a vida, até abolir de maneira radical a figura do *autor* em favor de uma linguagem autônoma. Será que “atingir a Beleza como expressão perfeita na poesia” (MORDOR *apud* GÜNEWALD, 1990, p.135), mesmo ao cessar de fundamentá-la na interioridade de alguém, ainda é um fracasso: por afirmar um mundo transcendente, um outro mundo? Pensamos também que nesse sentido é justo quando Blanchot presume desta operação ainda algo mais. “Erro evidente. Mas não é evidente, também, que é a este erro que devemos Mallarmé?” (BLANCHOT, 1984, p.117). Nos diria Blanchot que devém disso, deste atingir o movimento puro da escrita sobre si mesma, o próprio *Mallarmé*.

Mas para exemplificá-lo seria melhor lembrar de outro poema que acompanha Mallarmé por cerca de 30 anos, e que é ainda mais contundente do que *O Livro*: porque não foi meramente deixado incompleto, inacabado, mas sim deliberadamente abandonado. Falamos de *Igitur*. Em *Igitur* temos alguns elementos que posteriormente desfechariam no poema *Um Lance de Dados*. Vale ainda ressaltar que ao passar deste último ao que lhe antecederia, não consentiremos com a idéia de que os versos fossem o gesto de aproximar a noite da busca, por sua mestria, ao diurno da obra realizada. Afinal, como diz Blanchot: “*Um lance de dados* não responde a *Igitur* como uma frase responde a outra frase, uma solução a um problema” (BLANCHOT, 1987, p.115). Essa afirmação pode ser subentendida neste poema ao se averiguar melhor a sua própria narrativa.

Igitur é um personagem que ao soar meia-noite tomou um frasco de veneno e, assim, aguardará deitado sobre o túmulo a própria morte. Entretanto, o ato suicida é pretendido de tal modo, na elaboração do poema, que a presença da morte deve ser elidida. O verdadeiro personagem deve ser a “meia-noite”. E este é o prenúncio inicial: o conto começa numa subsistência de meia-noite, no momento em que tudo já foi feito. *Igitur* deverá ser o sepulcro da própria presença da meia-noite. A complexidade do poema é inegável, e a intenção de abordá-lo extrapolaria este trabalho. Entretanto, isso não exime de dizer que é um exemplar

direto da terminologia de Blanchot. Pois se “a noite”, “a meia-noite”, “a impossibilidade”, entre outros termos de Blanchot são ali também encontrados, não é por mero uso das mesmas palavras. Esta incidência dá prova, tal como em *Um lance de Dados*, de que nesse ponto da elisão do “eu” não é a morte de um sujeito que está sendo averiguada, mas algo que se manifesta sem sujeito: como seria o caso da individuação da “meia-noite”, que se desfaz, desaparece na noite.

Pretendemos aqui a “individuação” como um acontecimento singular. A individualização pressupõe “a pessoa” e, por isso, se esgota no indivíduo. A singularidade é, ao contrário disso, uma característica infinitiva. Portanto é assim que compreenderemos a “individuação da noite”, um “anoitecer”. Como diz Deleuze:

Se os infinitivos “morrer” “amar”, “mover”, “sorrir” etc, são acontecimentos, é porque há neles uma parte que sua realização não basta para realizar, um devir em si mesmo que está sempre, a um só tempo, nos esperando e nos precedendo como uma terceira pessoa do infinitivo, uma quarta pessoa do singular. Sim, morrer engendra-se em nossos corpos, produz-se em nossos corpos, mas chega de Fora, singularmente incorporeal, e fundindo-se sobre nós como a batalha que sobrevoa os combatentes, e como o pássaro que sobrevoa a batalha. O amor [também] está no fundo dos corpos, mas também sobre a superfície incorporeal que o faz advir. De modo que, agentes ou pacientes, quando agimos ou sofremos, resta-nos, sempre, sermos dignos do que nos acontece”. (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 78, grifo nosso)

A morte passará a ser a própria exigência da escrita. E a morte deve, portanto, ser evidenciada não como o aniquilamento de alguém, mas uma exigência do ato, que no fundo deverá tornar-se o ato da noite. Enfim, a prosa poética de Igitur é prova de que se aproximar da obra é passar a uma segunda noite: a noite de desassossego, de algo interminável. Como comenta Blanchot sobre uma fala de Mallarmé e, assim, do grau de exigência que a partir disso encontramos na escrita. Diz Mallarmé ‘Se ele é feito (o conto), eu estou curado’. E complementa Blanchot, “Esperança cuja simplicidade nos toca. Mas o conto não foi feito: para essa impotência – esse abandono em que nos mantém a obra e em que ela exige que desçamos na preocupação de sua abordagem – para essa morte não existe cura” (BLANCHOT, 1987, p. 116).

Apesar de tudo que nos traz a menção de Igitur, o alcance radical alcançado por *Um Lance de Dados*, é exemplar. Mas seria um erro pretender na busca Mallarmeana tal obra como um desfecho, compreendê-lo como o foco exemplar de sua “Grande Obra”(trabalho diurno). *Um Lance de Dados* permite que aqueles que a lêem disponham das páginas de tal modo que, poderíamos dizer, apenas as palavras realmente realizam a obra: no ato da leitura tem-se a realização plena de um ser autônomo, de linguagem. Isso é inegável. E por isso podemos considerar o grau de fascínio que neste poema o “ato só de escrever” supõe.

Mallarmé segue o fluxo desta fala autônoma, se desfaz no movimento da escrita deste poema. Deixemos que a noite, a segunda noite onde toda obra desaparece no fluxo da escrita, permita-nos adentrar este espaço fatal onde *tudo desapareceu aparece*. Não basta dizer que a obra seja acabada ou inacabada. A obra é afirmar o inesgotável do escrever, adentrar a noite que permite dizer que a elisão da obra *a realiza*.

2.3 “Desobra” - Adentrar a noite

Se ao deixarmos de proferir “eu” a obra pode ser desenvolvida infinitamente sobre si mesma, então o que temos seria: menos uma ordenação última que tem sobre fundamento a obra pronta do que um infindável desdobramento, que demonstra o irrealizável de tudo que o “Livro” comporta. As palavras são, uma vez escritas, coisas do mundo. É o mais direto que conseguiríamos por hora expressar e já tratamos como constituindo uma experiência de *desconfiança*: ao se figurar na forma do Livro, em sua presença material, essa escrita ainda que se afirme como um fora da fala já se torna uma coisa no mundo. Se os versos são prova de uma relação que passa do silêncio ao murmúrio – um fora da fala – através deste processo, também temos alusão ao inatingível da obra: ocorre à obra uma presença factível, o *vislumbre* de um dito, quando, entretanto, deve se realizar e se manifestar de modo incessante. Enfim, temos a realização d “O Livro” como a negação da Obra. Nas palavras de Pélbart: um *desobramento* – como faz a tradução da palavra francesa tão cara ao pensamento de Blanchot. *desoeuvrement*:

Paradoxo: A obra se realiza quando se desmancha. Forcemos o nosso português: a obra só atinge sua essência quando se *desobra*. A essência da obra – diz Blanchot, no mais enigmático de seus pensamentos, que ainda nos caberá decifrar – é *desoeuvrement*, que traduzirei, de forma selvagem, talvez, por *desobramento*. (PELBART, 1989, p.78)

Como explicita Blanchot, “A obra atrai aquele que a consagra para o ponto onde ele é prova da impossibilidade, experiência propriamente noturna” (BLANCHOT, 1987; p.163). A realização da obra faz quem escreve passar da execução da obra, de uma primeira *noite*, para o mergulho em uma tarefa que o arrasta para o impossível, pois lidar com a matéria desta obra o ultrapassa: temos a segunda noite como uma “noite-ameaça”. Se a escrita é um trabalho e esse trabalho é obra, trabalhar essa relação é estabelecer entre obra e autor uma irrevogável condenação. Se a obra é o inesgotável do ato da escrita, o autor se esgotará na tarefa de manifestá-la como Obra. O autor, o escritor, o poeta tem em seu horizonte a certeza de que morrerá sem poder cumpri-la. Só haverá essas duas possibilidades, indistinguíveis, a

obra ou a morte. Seguindo com Blanchot, “Na noite tudo desapareceu. É a primeira noite. Aí se avizinham a ausência, o silêncio, o repouso, a noite” (BLANCHOT, 1987, p.163). O cessar de dizer “eu”, a que nos referimos anteriormente, daqui a diante começa ganhar consistência. Porque ao escritor, na primeira noite, uma primeira “morte” lhe avizinha: um descanso noturno após a realização de um trabalho – desaparece a intenção de continuar a fazer obra.

Porém a cessação de dizer “eu” é um ato radical, um ato *da noite*. Não é o repouso que prenuncia o ato: “Mas quando tudo desapareceu na noite, ‘tudo desapareceu’ aparece. É a *outra* noite. A noite [essencial] é o aparecimento de ‘*tudo desapareceu*’ ”. (BLANCHOT, 1987, p.163, grifo nosso). No instante onde “tudo desaparece” só há forças livres, pura impessoalidade. Passar ao ato de escrever talvez seja dar passagem a essa outra noite, e o seu desconhecido: quando “*tudo desapareceu aparece*”. Marguerite Duras, no que escreve, nos permite ouvir ainda algo mais sobre estas primeira e segunda noites. Porque parece ressoar com Blanchot e endossa dizer algo ainda, sobre *audições e visões* que circundam à noite e povoam a solidão de quem escreve.

Acho que é isso que condeno nos livros, em geral, o fato de que não são livres. Vê-se isto através da escrita: eles são fabricados, organizados, regulamentados, convenientes, poderíamos dizer. Uma função de revisão que o escritor, muitas vezes, exerce em relação a si mesmo. Entendo desta maneira a busca da boa forma, ou seja, a forma mais corrente, a mais clara e inofensiva. Há ainda gerações de mortos que fazem livros pudibundos [vergonhosos]. Mesmo os jovens: livros *charmosos*, sem o menor prolongamento, sem noite. Sem silêncio. Em outras palavras: sem autor verdadeiro. Livros do dia, de passatempo, de viagem. Mas não livros que se incrustam no pensamento e que exprimem o luto negro da vida inteira, o lugar-comum de todo pensamento. Não sei o que é um livro. Ninguém sabe. Mas dá para saber quando aparece um livro. E quando não há nada, dá para saber, do mesmo modo que se sabe que estamos vivos, que ainda não morremos. (DURAS, 1994, p.31-32)

Há algo mais que, a partir de Duras, precisa ser desenvolvido para abordarmos esta fala como puro desconhecimento: “desobrar” se cumpre em uma afirmação autônoma; temos o preceito de *inumanidade* percorrendo o autor, o artista, aquilo que o desassossega e leva ao esgotamento. A morte sonda estas duas noites. Qual pista isso nos dá? Apesar de termos reservado um item especificamente para tratar a respeito disso – com Clarice Lispector –, deixemos algumas indicações.

Quando na escrita é atingida a mais completa impessoalidade sabemos da morte do “eu”, que se vê fragmentado, mas também que “ainda não morremos”, como diz Marguerite Duras. Se há uma passagem no texto, no escrito, a outros estados e sensações no “ato só de escrever”, esse “eu” poderia representar um retorno ao nada, ao inanimado, a uma abolição radical. Portanto, como já dissemos, o que morre é somente a estabilidade de um primeiro

“eu”: como na busca do interior d’o Livro” se supõe um começo e um fim, onde tudo foi feito. Como esboçar, neste “eu”, as voltas do pensamento e as forças que atravessam por isso tanto ao homem quanto à obra? Como esboçar essa contínua relação como intensidade – forças que se afetam e são afetadas e têm sua relação em constante mutação?

A escritura precisa de seu estatuto formal, na Lei e extensividade das palavras, mas isso acabaria por pleitear progressos que talvez dessem a pista de desenvolvimento para o próprio fazer literário – como se o desenvolvimento da escrita fosse linear, e não o é. A escrita não é linear tal como o traço de um ato bem delineado, regido na assepsia do puro. A intensidade de forças em relação faz do rigor de contato uma operação limite. Operação tão arriscada quanto o rigor de contato com o pensar, tornado um exercitar de seu ato a riscadas: literatura é litte-rature “literatura é rasura” – como menciona Roland Barthes⁸. Esse ato de risco, que retarda o “já acabado” do escrito, dá idéia do movimento incessante ao qual um “autor” se expõe com a elisão da obra: exemplo de distanciamento, do limite de um gesto que visaria tocar o essencial. O que seria alcançá-lo, já que escrever é o inesgotável?

A palavra possibilita uma situação de suspensão, que provoca estranheza e desconfiança ao habitual, ao familiarizado. A palavra “*pura*” que constitui a “*obra*”, ao “desobra-la” a fundamenta em uma “ausência de obra” porque o “outro mundo”, que nela se percebe subsistente, não é menos real: sempre fala plenamente do mundo, do fluxo e desdobrar incessantes dos quais se provirá a produção de versões para o mundo. A mundo da ficção não é um “além mundo”, um mundo transcendente, mas um mundo ao alcance, pois ao nos lançar em suspensão nos permite agir, intervir no mundo e desdobrá-lo em “*outro*”. Se esta fala por um lado não pertence a alguém, por outro é apropriada por todos aqueles que são capazes de lê-la. Isso nos permitirá compreender algo mais. A literatura é um exemplo de que os gestos mais simples são potencialmente portadores de um caráter de contestação também inesgotável, portanto um bem coletivo, comum, acessível a qualquer um.

Se com Mallarmé até agora temos endereçado à fala poética um caráter de pura exterioridade na experimentação da palavra, procuramos demonstrar, a seguir, que em C. L. haverá, ressalvado que ela não “era” poetisa, uma poética que se manifesta por outros percursos: a sintaxe desta autora dá indicativo de um movimento e fluxo de seu texto que contesta o próprio “eu” que escreve. Onde há esta realização literária, que insistimos de uma outra maneira pela menção do “ato só de escrever”, pontua-se o impessoal que se realiza nas imagens como objetos de palavra liberando “*visões inauditas*”.

⁸ A referência desta fala de Roland Barthes foi colhida do artigo *Alguns Lances de Escrita* de Júlio Castañon Guimarães. Castañon nos remete a Roland Barthes a partir do trabalho de Pierre-Marc de Biasi (CASTAÑON & SUSSEKIND, 2004, p. 75-91).

Nenhuma pessoa participa do coletivo impessoal, que é uma região impossível de trazer para a luz, não porque oculte um segredo estranho a toda revelação, nem mesmo porque seja radicalmente obscura, mas porque transforma tudo o que lhe em acesso, inclusive a luz no ser anônimo, impessoal, o Não-verdadeiro, o não real e, entretanto, sempre presente. O coletivo impessoal é, sob esta perspectiva, o que aparece mais de perto quando se morre. (BLANCHOT, 1987, p.22)

A segunda noite é a essência da primeira noite. Como menciona Levy, “*Desobrar* exige o abandono das certezas que constituem a nossa cultura e dos princípios que regem nossa história” (LEVY, 2003, p.25). Blanchot nos sugeriria nisso um *fora da fala*, nos aproximando de um pensamento que se realiza já sem sujeito. No momento em que a morte se confunde com a impessoalidade do ato – escrita como solidão essencial – a desapareção do “eu” e a elisão da obra se confundem com uma experiência limite: só há neste inalcançável a ainda incessante presença do escrever numa *fala*, de um *fora da fala*, que se estende e *se fala* se libertando também como audições manifestas do fora da linguagem. Situamos este pensamento como a experiência *do Fora*, como nos auxilia Levy:

Em outras palavras, a literatura não é algo que se dê num espaço exterior ao mundo. Ela é o Fora, esse não-lugar sem intimidade, sem um interior oculto, onde o artista é aquele que perdeu o mundo e que também se perdeu, uma vez que já não pode mais dizer *Eu*. Portanto, a literatura não se fixa a nada, nem a um espaço – exterior ou interior –, nem a um tempo nem a um sujeito. Sua fala é essencialmente errante, móvel nômade; ela se coloca sempre fora de si mesma. Desdobrar-se, substituir a intimidade do sujeito pelo fora da linguagem, eis o projeto moderno da literatura. (LEVY, 2003, p.29)

Paulatinamente a recursão à Clarice não simplesmente exemplifica as menções quanto ao Bruto e essencial da palavra, levantados pelo poeta francês, como traz pontuações quanto ao ato de escrever Clariceano. A S^{ra} Lispector, ainda, incita-nos uma direção de trabalho, próxima a uma *atenção distraída*; soa quase familiar a Blanchot, tanto como a Foucault – que iremos nos referir logo em seguida. Depois de trabalhar num texto, deixamos de lado o serviço para um repouso noturno? Ou esta noite pode ser ainda mais ameaçadora, se não houver descanso, se no escrever estivéssemos em contato com algo incessante? Acompanhemos a escrita Clariceana,

Todas as vezes em que eu acabei de escrever um livro ou um conto, penso com desespero e com toda a certeza de que nunca mais escreverei nada. E me sinto perdida principalmente depois que acabo um trabalho mais sério. Há um esvaziamento que quase se pode chamar sem exagero de desesperador. Mas para mim é pior: a germinação e a gestação para um novo trabalho podem demorar anos, anos esse em que feneço. Lendo dias depois o que escrevi, sinto certa desilusão, insatisfação. (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p.69)

Na escrita o “*afastamento*” se torna parte do trabalho. É um afastamento a qual se deve também produzir, sem que se reduza isso a busca do isolamento físico. É um

afastamento emitido também pela própria palavra, por um pensamento que se sustenta por si mesmo sem que seja propriamente alguém. “Quando eu penso não presto atenção ao pensamento – se prestar atenção, tudo pára. Há casos em que a pergunta é mais importante que a resposta. Quando a curiosidade é mais intensa antes de ser satisfeita”. (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p.78). Como diz Blanchot: “o poema é a ausência de resposta. O poeta é aquele que, pelo seu sacrifício, mantém em sua obra a questão aberta”(Blanchot, 1987, p.248). É essa curiosidade insatisfeita que nos remete a morte na obra e na autoria: ver a obra acabar é algo que o autor jamais fará. A isso jamais se alcança. No momento da morte a interioridade do autor e da própria obra – como corpo de um livro – se almejavam alcançadas, mas isso é também a própria insuficiência do *pensamento* como *visão*: recursiva correção que pretenderia ser feita sobre o que resta, após este momento de solidão essencial. Aquele *vislumbre*, o vislumbre de um dito, *Fiat lux* momentâneo, seria ainda impregnado de uma *exigência ótica*, resquício da primeira noite: noite de trabalho e construção diurna da Obra.

– Mas, talvez: como se estivéssemos afastados do visível, sem termos retornado ao invisível. Não sei se o que estou a dizer diz algo. É simples no entanto. Falar não é ver. Falar liberta o pensamento desta exigência ótica que na tradição ocidental, submete a milênios nosso contato com as coisas e convida-nos a pensar com a garantia da luz ou sob a ameaça da ausência de luz. Deixo-vos recensear todas as palavras pelas quais é sugerido que o fato é preciso pensar segundo a medida do olho.(BLANCHOT, 2001, p.66)

A segunda noite nos apresenta uma segunda morte. O domínio da morte, portanto, instante na qual a experiência do “eu” se vê em dissolução, dissolvência, descentrada frente ao desobramento, passará a ser compreendido como um processo de “dessubjetivação”. O que transborda da experiência de escrever será relacionado a um domínio de si, que tem como consequência falar da morte como uma embriaguez de vida.

2.4 “Dessubjetivação”: coser por dentro um de fora

Bendita fala Nietzscheana que enuncia “uma coisa sou eu, outra meus escritos” (NIETZSCHE, 1995, p.52). Marcamos na escrita de Nietzsche elementos que se situam, partindo da abordagem sobre a elisão da obra e da autoria, também no cerne da escrita de Clarice Lispector. Daremos destaque através da autora brasileira à fala do filósofo que descrê de pensamentos que não sejam nascidos ao ar livre, de movimentos livres. Trata-se nesta fala, de reivindicar o contato com forças livres que dão moção ao próprio pensamento, de evocar forças em relação tão selvagem quanto a água. Podemos encontrar no filósofo alemão ensejo para uma discussão a respeito da prosa poética de Clarice em *Água Viva*. Afinal, escrever não seria promover no próprio movimento do texto essa libertação ou força livre de um

pensamento já autônomo? Nos aproximamos da fala, em alguma passagem de *Ecce Homo*, da embriaguez com um copo d'água – “basta água...” “em mim paira o espírito sobre a água...[alusão à bíblia]”. (NIETZSCHE, 1995, p.37, grifo nosso). Incitar a escrita⁹ é já prescindir do “eu”, e permutar obra e autoria pelo movimento puro do texto. Movimento de uma outra fala, o *fora da fala* como já pontuamos em outros momentos. Talvez agora devamos tomar o procedimento Clariceano como exemplo desse “eu” a ser elidido, em favor de um outro mundo: o de Clarice Lispector, certamente, mas plenamente sustentado só por sua escrita ficcional.

Propor essa via é, ainda que superficial, uma passagem para investigar o que mais à frente delimitaremos como o “devir não humano no homem” Deleuziano. Pretendemos afirmá-lo como o Clariceano “*anúncio-busca*” de um “por detrás do atrás do pensamento”, a fluidez textual de *Água viva*. Para isso teremos como percurso uma discussão levantada primeiramente por Alexandrino Severino, em seu artigo *As duas versões de água viva* (SEVERINO, 1989, p. 115-118).

Severino (1989) discorreu no final da década de oitenta sobre *Atrás do pensamento: diálogo com a vida*, primeiro título de *Água viva*. Neste artigo a comparação entre duas versões de *Água Viva* procura dar contorno a distinção do que haveria de *peçoal* e *impessoal* em Clarice. Já de início as mudanças percorridas pela titulação, até a sua publicação, dão uma pista precisa a respeito desta busca que queremos dizê-la *essencial*: busca da palavra precisa, a que se mantém viva em toda escrita da autora – “o que te escrevo continua...” (AV; p.97). Pretendemos marcar essa última “intuição” muito peculiar sobre o *impessoal* e o *peçoal* em Lispector, ainda que discordemos do arcabouço que lhe é presumido como justificação. Porque longe de afirmar no humano o caráter intocado e de genialidade do texto – o ponto de origem e gênese da obra, de onde costumeiramente pressupomos a moção criadora – pretendemos afirmar o que, em contato com o ato só de escrever, a conduz a um processo impessoal: conseqüentemente, inumano. O que sobra, do ato de escrever Clariceano, de quem “tem a palavra como isca” é um *fora da fala*.

Portanto não se trata de meramente constituir um outro arcabouço para tomar o lugar do que precedera. A elisão “eu” e da “Obra” são retomadas aqui, por nós, para dar ênfase ao *fora da fala* e, presumimos, só reforçam aquela intuição de Severino: mas que preza ser dito talvez apenas como uma intuição inerente ao gesto Clariceano. Diremos que a ocasião de busca de uma palavra precisa será também a de fazer esta operação que é essencial e parece recursiva para “pensadores do fora” – como Blanchot, Foucault e Deleuze: poder cada vez

⁹ Ao marcar essas passagens do filósofo alemão não deixamos de insistir no ato só de escrever. Afinal, os trechos são integrados da escrita Nietzscheana de *Ecce Homo*, precisamente do capítulo: Por que escrevo tão bons livros.

menos dizer “eu”; “desobrar”. É a partir desta operação que podemos marcar o gesto na textualidade da autora como a intuição de *visões e audições* inauditas.

Na ocasião da conversa do autor de *As duas versões de água viva* com Clarice, doze de julho de 1971, já se dera a solicitação – quando ainda não publicara *água viva* – de uma tradução para o texto que na verdade não foi levada a termo. A tradução é quase um artifício secundário para o que ele acredita ter sido determinante para esse encontro:

Ela havia acabado de escrever esse livro, que ainda não tinha portanto o nome que tem hoje, nem era ainda o livro que corre com aquele nome [água viva] . A gestação final dessa primeira versão, muito mais extensa que a atual, ocorrera naquela manhã. Nossa conversa, extremamente franca e aberta, foi determinada, agora reconheço, pelos aspectos autobiográficos do livro. Não cessara ainda naquela tarde a força criadora que a obra recém-concluída sondara, como o auxílio da personalidade descarnada, os mistérios do mundo e do ser para além do pensamento, lá onde só as palavras conseguem penetrar. (SEVERINO, 1989, p.115)

Que questões a interpelariam naquela circunstância? A autora freqüentemente diz estar “enxugando o texto”. O autor situa o processo de revisão de Lispector também ao enxugamento do texto: torná-lo menor. De cento e cinquenta páginas datilografadas ele é reduzido para cem. Portanto, a tarefa deste ‘crítico’ será a de demonstrar os recursos estilísticos que conduzem o *Atrás do pensamento* até o *objeto*, penúltimo nome para o livro – a modificação recursiva dos títulos parecem conduzir-nos numa relação que inicia-se com um sujeito, *aquele que pensa*, até um objeto, *o livro*, obra acabada. As características que integram *autora* e *obra* são estudadas dentro de uma análise comparativa que se destaca em alguns pontos.

Severino (1989) identifica que apesar do “rótulo” de ficção o estatuto subjetivo da obra de Clarice chama a atenção dos estudiosos. Fato que o leva, partindo das alterações empreendidas nessas duas versões, à procura de distinções entre o pessoal e o impessoal de Clarice no texto. Somos levados a crer, seguindo sua argumentação, que os aspectos subjetivos da obra são o foco desse corte.

é necessário, no entanto, distinguir o que é **pessoal** do que é **impessoal** em Clarice. Uma coisa é o foco narrativo egocêntrico, isto é, absorto na pessoa do autor do livro ou mesmo o narrador. Outra coisa é a voz que fala como reflexo de ser humano, o eu vindo a exercer a função de ponto de referência, a medida de todas as coisas.[...] ‘estou enxugando o livro’, Clarice dissera ao confiar-me o manuscrito. Foram necessários dois anos para que o caroço seco e germinativo fosse aos poucos secando ao sol; para que a transformação do pessoal em impessoal fosse aos poucos se realizando. [...] Das 151 páginas originais somente as primeiras cinquenta e as últimas três têm algo em comum. Cem páginas foram simplesmente eliminadas; ou por conterem passagens demasiado subjetivas ou por terem sido anteriormente publicadas em crônicas”. (SEVERINO, 1989, p.116-117)

Na intenção de elucidar a elisão, corte ou subtração do autobiográfico, Severino procura atribuí-lo ao recurso de modificação da profissão da narradora – empreendido pela escritora: “Em vez de alguém que escreve, o eu é agora o de uma pintora que se inicia no ato de escrever” (SEVERINO, 1989, p.118). Seguramente, Clarice recorre às artes na intenção de captar no processo de escrever o que ela denomina “uma quarta dimensão: a palavra”. Atribuir o ato de escrever ao gesto de quem tem em mãos um pincel se relaciona a impor desafio à forma do escrito. Justamente na operação em que a pintura e a escrita passam a se integrar na textualidade, o estilo, assim desenvolvido, busca falar de uma atmosfera independente, incomunicável – o processo é inserido no produto textual como uma performance. Mas poderíamos aqui levantar a menção de uma escrita não alfabética – escrita oriental; como também da qualidade musical das palavras, que muito caracterizaria uma prosa-poética: com ritmo, harmonia etc. Seria o caso, este último, em que a música dá exemplo – em poucos segundos – de compor com maior habilidade que um texto escrito algo dessa ambiência impalpável, da atmosfera triste de um concerto de Chopin, por exemplo – como diria um Proust. A Escritora Cixous (1999) contribui para pensarmos desta maneira, quando diz:

a música não é submetida como o texto aos imperativos da língua que nos obrigam a construir frases gramaticalmente corretas, a atribuir gêneros como se deve: exige-se prestação de contas a quem escreve textos de ficção. É preciso dizer que é no poema, esse híbrido de música e de língua, que algo da vida misteriosa e incessante pode se produzir, numa subversão da gramática, numa liberdade tomada no seio da língua, com a lei dos gêneros, na dança, o dentro, o dançante do poema..”(CIXOUS, 1999, p.147).

Se as origens apontadas pela obra são as subseqüentes da língua portuguesa como podemos utilizar essas pontuações para seguir outros trajetos, exercitar movimento em *água viva*, entre outros escritos? Não implicaria também, a nós, que tratamos de investigar e propor análises, o mesmo princípio que confere moção ao escrito, pois afinal se a estilística é nova: sair do estabelecido pela gramática não é também buscar outras maneiras de abordá-lo, de trabalhar criticamente um texto?

Essa parece ser a questão insistente em Blanchot – como a literatura constitui a própria realidade literária. Precisamos sorver um gole desta água em um ponto onde se embriagar torna esta vida muito distante do vivível por um “eu”. A autora Simone Curi (2001) contribui para fazer vibrar outros sentidos em Clarice Lispector, nessa sua textualidade, sem recair na antinomia entre manter explícito ou esconder elementos da vida pessoal da escritora. Se *água Viva* apresentou-se aparentemente como um sujeito, no título inicial de *Atrás do Pensamento* e por final, quase objeto, visto que precedera ao título final esse outro nome, *objeto gritante*. *Água viva* demonstra uma relação experienciada entre esses dois títulos,

acaba por ser nem um nem outro. Passagem *entre*, água viva torna-se o murmúrio incessante do diálogo com a vida que é nem Objeto, nem Sujeito –. “O momento da escritura de Clarice é o do devir, o da abertura. O momento intenso, frágil, que aspira a uma identificação entre sujeito e objeto, naquele instante fugidio detectado nas coisas – não na essência, mas na intensidade dos objetos e de si mesmo” (CURI, 2001, p.66).

Outrora, em *As duas versões de água viva*, os “excessos temáticos e lingüísticos” (SEVERINO, 1989, p.117) pareceram dar enfoque a busca de precisão da palavra. Mas percebemos que ali enaltecera o produto texto como o que sobraria definitivamente publicado, finalizado em sua processualidade – expurgando, ao revés das exigências do ato “só de escrever”, das sensações pessoais, da particularidade do escritor. Escritoras ambientadas nessa língua Clariceana como Claire Varin, Simone Curi, Hélène Cixous, guardando-se suas diferenças de enfoque e trabalho, demonstram ser possível seguir outro percurso ao invés da busca pela unidade textual. Porque muitas das vezes em que prezamos fundamentar a universalidade do texto, na genialidade da obra, lançamos o escritor ao lugar do mito, ou pior: da transcendência. Na leitura atenciosa que fazem, aquelas autoras nos auxiliam, ao contrário, a propor a heterogeneidade e fluxo no texto – fazendo jus ao Clariceano: “o que te escrevo continua” (AV, p.97).

A palavra *imanência*, trabalhada pelo filósofo Gilles Deleuze como *plano de imanência*, apesar de sua complexidade – a qual estamos longe de propor uma análise nesse momento –, de certo modo integra esse movimento onde pensar o procedimento de Clarice não o reduz ao transcendente. Que é o transcendente? O transcendente é a busca pela universalidade, transcender é sempre estar remetido a um exterior longínquo, um além, que paira sobre o mundo, dando conseqüência ao mundo experimentado, mundo em que vivemos. Logo, passamos a incorrer na idéia de que algo fora do mundo o justifica, explica e rege com sua lei. É transcendendo a quaisquer particularidades que se afirma algo como universal.

Entretanto é possível pensar de outra maneira quando afirmamos que escrever denota outra versão *do mundo* constituído na própria escrita, mas não um além mundo. A palavra no escrever se desdobra de um outro mundo, mas não é originado deste e sim vai ao seu encontro. É uma outra versão do mundo. O senso comum, o corriqueiro, procuraria evidenciar no uso de uma língua o seu valor extensivo, ou seja, o da gramática: mundo da representação. A língua aqui seria retrospecto de um uso tradicional, maior, estabelecido. E isso é justamente o que o gesto do escrever equivoca, pois ele inaugura o que a gramática como entidade majoritária não pode manifestar pela faculdade ou habilidade de um escritor. Vemos como para afirmar a universalidade da obra, a grande obra, passa a ser dela inseparável presumir o

Grande Autor. Seria este o verdadeiro criador, aquele que cumpre no mundo a forma plena da realização artística.

No entanto diz Clarice, “A criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Eu tenho medo antes e durante o ato criador: acho-o grande demais para mim” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1989, p.34). O que se manifesta no texto de Clarice Lispector – que já denominamos um “escrever o escrever” – é um texto que não busca algo de fora que lhe dê moção. Há um de dentro que não se mantém idêntico ao “eu”, mas que o expulsa para fora de si.

Assim, o que vemos nesse processo de escritura é, de maneira exemplar, um escoamento, enxugamento que não é esconder qualquer sombra de intimismo ou biografia, mas que trata do que transborda na experiência de escrever: Clarice percorre pelas bordas da língua portuguesa. Como poderíamos dizer, se o gesto só de escrever fosse remetido ao fazer literário, a Literatura, a unidade do texto se adequaria a modelos, formas, enfim: a escrita buscaria seu fundamento inter-cambiante entre o estabelecido da língua e o reportado à intimidade de alguém que a pensasse. Assim escrever só realizaria esse pensar mais como a própria literatura já pensa. Ou mesmo, pensar como um escritor já pensaria ser o fazer literário.

Isso é tudo que o escritor deveria fazer com a palavra, justamente quando pretendemos atribuir à Clarice esse processo de pensar a língua portuguesa, ao trabalhá-la: ir de encontro à língua pronta, útil, subserviente ao estabelecido. Quando somos levados a intercalar em nossos preceitos de análise a impessoalidade, esse devir não-humano, o inumano no homem, estamos remetidos a fugir da autoria e da obra – que conduz dizer, entre outras coisas, como Clarice Lispector compõe sua fuga da literatura. Porque ao pensar o gesto de escrever, não é cabível reduzir o processo em escritura a descrição das situações de vida de alguém que o escreve; nem, tão pouco, a classificação de escrita intimista ou mesmo ao gênero literário etc. Na produção de *água viva* fora empreendido essa interface entre áreas distintas: filosofia, arte e literatura. Cristas de onda se desfazem e refazem no plano desta superfície texto, superfície água.

O poder da água informe molda todas as formas. Ficção aquática: como o rochedo limita a água, somente a realidade ‘delimita’ a narradora. E de nada adianta querer etiquetá-la, pois aqui nada-se entre palavras, os sons e as cores. *Água viva* é um vasto triângulo sinestésico fusionando a escrita, a música e a pintura.(VARIN, 2002, p.152-153)

Podemos pensar, junto a Deleuze (1977; 1997a), que a prosa poética desta Lispector passa e a faz passar por devires. Dizer o essencial, encontrar a palavra precisa, não é adequar o escrito ao acabado do texto. Enxugar o texto não é reduzi-lo ao estado acabado, restringi-lo

ao formato final, ou ao estatuto padrão de obra literária: fixidez da língua. O que sobra da escrita apresenta-se nesse movimento de enxugar, não para lhe dar concerto, mas porque *isso não pára de vazar*.

Estamos aqui atentos ao que Deleuze diz: “Talvez o estudo comparativo das línguas seja menos interessante que o das funções da linguagem que podem manifestar-se para um mesmo grupo através de línguas diferentes” (DELEUZE, 1977, p.36). Precisamos dizer que Clarice Lispector, se não escreve em outras línguas, passa a tornar a sua completamente estrangeira. Atravessa com sua língua fugidia as línguas da Arte, Filosofia e Literatura, tal qual como na viagem pela Arte, Filosofia, Literatura que temos exemplo em *Água viva*: podemos afirmá-las sem precisar entendê-las como uma mediação. Por que se dá a escolha do filósofo Gilles Deleuze para percorrer esse nosso passeio na escrita de Clarice? Falar numa outra língua é, ao invés de ser a aplicação de elementos de uma disciplina na outra, manter o que na sua interface provoca uma desterritorialização da língua – que seriam a da arte, a da filosofia, a da literatura etc. Presumimos nisso manter essa relação de distanciamento e atravessamento entre elas, quando o que fazem é lançar-se pra fora de si mesmas.

Olga Borelli nos restitui algumas falas de Clarice que, apesar de dizer respeito a um texto dela sobre Literatura de Vanguarda no Brasil, nos fazem pensar também nesse coeficiente de atravessamento que equivoca as formas do pensamento como objeto de conhecimento – e que também entendemos como o da transversalidade. “Para mim o futuro de um escritor de vanguarda é amanhã não ser lido exatamente por aqueles que mais se assemelham a ele. O escritor de vanguarda terá atingido sua finalidade quando, depois de se dar e ser bem usado, desapareça no amanhã”. (LISPECTOR, 2005, p.106). Dizer algo desta interface talvez seja pensar a própria língua: essa fala a qual se persiste circunscrever num lugar, quando no mais é uma fala de ninguém. Continuando neste mesmo texto de C. L.:

Estou chamando de vanguarda pensarmos a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. ‘Pensar’ a língua portuguesa no Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, lingüisticamente sobre nós mesmos. [...] é maravilhosamente difícil escrever em uma língua que borbulha; que precisa mais do presente que uma tradição; em língua que, para ser trabalhada, exige que o escritor trabalhe a si próprio como pessoa. Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e de nosso mundo. Cada sintaxe nova abre pequenas e novas liberdades. Não as liberdades arbitrárias de quem pretende ‘variar’, mas uma liberdade que consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil: descobrir que se é livre é uma violência criativa. Nesta se ferem o escritor e linguagem; pois qualquer aprofundamento é penoso; ferem mas reagem vivos. (LISPECTOR, 2005, p.106)

Seguramente, presenciar esse vazamento entre o *Atrás do pensamento* e o *Objeto gritante* a faz fugir da literatura sem precisar sair da literatura. Afinal, será que onde o gesto

de escrever faz cessar o literário, cessar o pessoal, temos o apelo ou o imperativo de também parar de escrever? *Reagir vivo* é contestar, é dizer não, mas quando esse dizer “não” é para dar abertura a um “sim”. É por isso que escolhemos a esse estudo de Severino. Sim, há algo entre uma e outra versão de *Água viva* que nos faz falar do pessoal e impessoal no escrever. Mas pretendemos fazer com a investigação de Severino(1989) um corte transversal que a torna preciosa, porque ao invés de eliminar a minoração por ele indicada – que outrora se restringira ao extensivo do texto – delimitamos nela uma outra qualidade, a desse dizer menos Clariceano: “cada vez mais eu escrevo com menos palavras”(LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p.85).

Não será nosso objetivo o enxugamento do biográfico. Sequer afirmamos, com aquele autor, o efeito das correções das versões: o pretendido estatuto de unidade da obra. Ele resumiria a operação Clariceana a uma transição, reordenação do pensamento, que tem o texto de *Água viva* como um conseqüente final. Isso, aqui, é deixado de lado para preservar apenas o gesto só de escrever. Ao pensar e empreender o movimento de escrita Clarice será cada vez mais ou cada vez menos a escritora: Lispector? Seria aqui Clarice crítica de si mesma, Lispector. Pretendemos reforçar nisso a relação com a textualidade a partir de uma relação de forças. Assim, marcar o *fora da fala* é entender esta operação, o que se passou no enxugamento, entre deixar ou não determinadas passagens.

Precisamos pensar a palavra precisa ao integrar o traço Clariceano ao esforço de análise. É isso o que é moção para a questão que levantamos na análise das duas versões de *Água viva*. Ao dizer “Devemos modelar as palavras até se tornarem o mais fino invólucro de nossos pensamentos” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p.84), a autora não nos remete a um *pensamento* circunstancial seu, mas ao invólucro que se produz na interrogação do sentir. Deste modo, *pensar o sentimento* é uma maneira de lidar com algo intensivo na escrita. Utilizar-se da conceituação Deleuziana é exemplar, justamente quando não visamos adequar o processo de Clarice a uma outra ordem – a que se pretenderia como palavra final, análise acabada. Quando trazemos o movimento Clariceano do texto não queremos manter a palavra numa antinomia, na dualidade presumida entre a evidência do vivido ou não vivido pela autora. Se de início trouxemos, com o anúncio Nietzscheano, que obra é outra coisa que não o “eu” que escreve, é Deleuze, leitor de Nietzsche, que permite novas possibilidades para esse diálogo com a vida. Queremos indicar na relação desta fala que se fala por fragmentos de um “eu”, os giros percorridos na escrita fazendo de Clarice uma crítica de Lispector.

Mas então a crítica, concebida como crítica do próprio conhecimento, não exprimiria novas forças capazes de dar outro sentido ao pensamento? Um pensamento que iria até o fim do que a vida pode, um pensamento que conduziria a vida até o fim do que ela pode. Em lugar de um conhecimento que se opõe a vida, um pensamento que

afirme a vida. A vida seria a força ativa do pensamento, e o pensamento poder afirmativo da vida. Ambos iriam no mesmo sentido, encadeando-se e quebrando os limites, seguindo-se passo a passo um ao outro, no esforço de uma criação inaudita. Pensar significaria descobrir, inventar novas possibilidades de vida.(DELEUZE, 1976, p.83)

Preservamos entre o nome próprio do verdadeiro autor, Lispector, e a qualidade banal de um gesto, a Clarice que experimenta o risco da escrita, apenas Clarice. Não importa se no fundo *Clarice Lispector* seja o referencial da Obra Clariceana: o que tornaria nossa ênfase no nome ou sobrenome dispensável. O texto Clariceano, talvez mais facilmente que o de Mallarmé, leva a indagarmos: pensar sobre nós mesmos é pensar como um “eu”? Desde o início deste capítulo buscamos problematizar o “eu” e a “obra”. O que justificaria nosso esforço? Ao proferir “eu” de certa maneira nos enganamos, pois se o temos na mesma Lei dos homens, realizada pela letra, no espaço da escrita temos também a escrita de um Kafka, um Nietzsche, um Artaud, etc. A crítica literária Blanchotiana situa-se nessa escrita. Escrita que não endossa mais o “eu”, ou a “obra”, mas sim demonstra que o uso das palavras está constantemente a transgredi-los.

Fora do que haveria de binário em levantar o pessoal ou o impessoal na escrita temos a esse “eu” que se extravasa no “desobramento”. Dizer menos – “eu” – seria tratar de uma minoração da língua em Clarice Lispector. Poderíamos talvez averiguar tal *minoração* pela proposta de uma *escrita menor* Deleuziana, entretanto isso conduziria a outros percursos que não cabe desenvolver neste momento. Essa operação da escrita, por hora, se dá na passagem ao ato de se contestar a si mesma. Fazer sua escrita dizer outra coisa, por isso quem sabe nos fazer fugir do que somos. Fazer disso, do fugir do que somos, um procedimento, um trabalho.

Há na “forma” do romance, figura moderna da ficção, um compromisso com determinado processo e pensamento no movimento da escrita. Quando o “eu” fragmenta-se desmembra o interior na experiência nua da linguagem: é a fala que ninguém fala. Temos uma relação de terceiro tipo, na neutralidade de um “ele”. Só estas relações de forças ali envolvidas têm, pelo termo *neutro* “ele”, a propriedade de trazer esse “ainda não morremos” que deixamos outras vezes indicado: a que se expõe quem escreve? Como se dá esta força impessoal que na forma do livro “se incrusta no pensamento” como já nos disse Marguerite Duras? Diz Clarice Lispector, “Para quem pensa, é tão engraçado ter também o corpo. Tudo me toca – vejo demais, ouço demais, tudo exige demais de mim”. (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p.11).

É o coser por dentro Clariceano que exemplifica um lançar-se para um fora de si. “Nisso consistia o seu método: *Tem gente que cose para fora, eu coso para dentro*”. (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p.83). Terminar pelo lado “de fora” o que se manifesta

primeiramente como “um de dentro” é tocar esta segunda morte, oriunda da segunda noite: ela realiza pela escrita, no espaço literário, esta impossibilidade de morrer. Façamos o percurso de uma experiência *neutra*, onde, à maneira Deleuziana, escrever vem tornar esse *tocar uma segunda morte* uma saúde. Como diz o autor:

A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha uma saúde de ferro, mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provem do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis.(DELEUZE, 1997, p.14)

Em Clarice Lispector temos recursivamente a menção da morte, que não se confunde mais com um “eu morro”, mas com a impessoalidade de um *morre-se*. Lispector o realiza, tanto como Duras, Mallarmé, no ato puro de escrever. É quando o que remeteria-nos para o mais profundo e interno, lança-nos a uma experiência de pura exterioridade.

Mas por que chamar o ato de escrever de puro? Afinal, não foi o puro o que sempre negou este *morre-se*, pelo anúncio de um além mundo ou de um lugar transcendente que aguardaria nossa chegada? Onde a realização da vida, como a de uma obra, é negar a própria vida no preparo deste lugar: a liberdade de um *pós-morte*, *o grande sono*? Pensamos de outro modo. É a partir de um *morre-se* que se afirmariam potências, ao contrário de negá-las pelo transcendente. Atento às contribuições desta autora se pode agora voltar ao poeta francês, talvez reforçando ainda mais o dueto entre Mallarmé-Lispector. Para entender o projeto moderno da literatura talvez devamos ainda investigar um pouco mais a essa passagem do “eu” ao “ele” da narrativa romanesca. Lembremos que há, portanto, uma outra morte tanto como houve, na leitura Blanchotiana, uma outra noite: quando estas relações de forças impessoais não assumem uma forma, permanecendo por isso livres. Deixemos o eco desta fala com Blanchot, para retomá-la em seguida. “Uma obra está concluída, não quando o é, mas quando aquele que nela trabalha do lado de dentro pode igualmente terminá-la do lado de fora, já não é retido interiormente pela obra, aí é retido por uma parte de si mesmo da qual se sente livre e da qual a obra contribuiu para libertá-lo”(BLANCHOT, 1987, p.48).

Isso soa tão próximo ao filósofo Michel Foucault que para continuar a escrever parece que ele e Clarice indagam em coro conosco, “o que estamos fazendo de nós mesmos”? A experiência que tratamos o filósofo também entendera, até meados da década de sessenta, como contestação.

*O bom de escrever é que não sei
o que vou escrever na próxima linha.
Eu queria saber o que pretendem os meus livros.
Eu não escrevo para a posteridade.*

Clarice Lispector

Capítulo 3

FUGIR DA LÍNGUA - TERMINAR PELO LADO DE FORA



Quando Blanchot formula a escrita em Mallarmé o faz na tentativa de dar solo a uma experiência que chamará de *neutra*. Essa neutralidade pode demonstrar algo no ato de escrever que dá outra qualidade ao que seja essencial na relação entre obra e autor. Para investigá-lo partiremos de um texto de Foucault, feito em homenagem a Blanchot: *O pensamento do exterior*, artigo de 1966 – que poderemos denominar melhor como *O Pensamento do Fora*. Logo compreenderemos que falar do *Neutro* é lidar com elementos que caracterizam a escrita romanesca: o Romance Moderno, na Literatura. O que *se escreve* passa a realizar, como marcamos outras vezes neste trabalho, o seu próprio “ser” como linguagem. E é isso também o que nos traz o pensamento Foucaultiano. Conduzindo-nos com o Poeta Francês chegamos até o limite de seu ato. Como diz Blanchot,

Dessas observações sobre a linguagem [em Mallarmé] devemos reter vários pontos marcantes. Mas entre eles o mais notável é o caráter impessoal, a espécie de existência independente e absoluta que Mallarmé oferece. Como vimos essa linguagem não supõe ninguém que a expresse, ninguém que a ouça: ela se fala e se escreve. É a condição de sua autoridade. O livro é o símbolo dessa subsistência autônoma, ele nos ultrapassa, nada podemos quanto a ele e nada somos, quase nada, no que ele é. (BLANCHOT, 1997, p.46)

Já que pontuamos naquele poeta o ato de escrever sem dirigi-lo a uma interioridade – do autor da qual se originasse e dependesse a obra – isso nos faz aproximar Foucault de Mallarmé por meio de uma questão: em que se fundamenta a evidência para uma pura exterioridade, que teríamos na relação com a palavra? Citando Blanchot:

Toda arte tem origem numa falha excepcional, toda a obra de arte é a execução dessa falha de origem, de que resultam para nós a ameaça de aproximação da plenitude e uma luz nova. Tratar-se-á de uma concepção própria ao nosso tempo, este tempo em que a arte deixou de ser uma afirmação comum, uma tranqüila maravilha coletiva e é tanto mais importante quanto mais impossível? Talvez. Mas como eram as coisas outrora? E que vago outrora é esse, onde tudo nos parece tão fácil, tão seguro? Pelo menos o que tem a ver conosco é o hoje e, quanto a hoje, podemos afirmar resolutamente: um artista não tem a possibilidade de se enganar demasiado, nem de se ligar demasiado a seu erro, num contacto grave, solitário, perigoso, insubstituível, onde esbarra, com terror, com delícia, neste excesso que, nele próprio, o conduz para fora de si e talvez para fora de tudo. (BLANCHOT, 1984, p.118)

Ao dar maior ênfase em Foucault, em sua abordagem sobre a literatura e a linguagem, talvez devamos reforçar que esse erro foi por muito tempo o ideal da idade clássica. A arte, naquela circunstância teve como referencial privilegiado “o homem”. Ter o homem como ideal é, sobretudo, dizer que este era o preceito constitutivo para os modelos de ciência e de pensamento. Entretanto paulatinamente esta referencia vai perdendo espaço. Trataríamos de dizer ainda mais, que foi a inserção do modo Nietzscheano de pensamento que

trouxe à baila no ato de escrever um modo de problematização radical do homem, da linguagem e do próprio pensamento. Roberto Machado (2001) nos permite tal delimitação:

essa referência [foucaultiana] a Nietzsche se deve principalmente aos literatos que introduziram na França não propriamente o comentário de Nietzsche, mas o que é muito mais importante, um estilo nietzschiano, não-dialético e não fenomenológico, de pensamento: Bataille, Klossowski, Blanchot ”. (MACHADO, 2001, p.10)

Utilizar-se das letras talvez tenha sido um imodesto desejo dos homens. Os pensamentos que lhes ocorre ganhara assim, algo de indelével, a “marca” no rastro de tantos atos – até os mais banais, como os da escrita. A comum serventia da linguagem estava em dizer algo sobre o que se passara, ou se sucederia.

O ato da escrita aperfeiçoaria a todas as coisas e, ao nomeá-las, conduziria das experiências a um modo de apreendê-las, torná-las fato. Portanto, ainda mais que isso, daria passagem ao que torna o homem um centro pelas insígnias do bem fazer, do bem pensar, do bem dizer, do bem escrever: vindo a inaugurá-las como virtudes demasiadamente humanas. Nesse sentido consentimos com Roberto Machado, quando diz,

Acredito, sobretudo, que o fato de sua leitura de Nietzsche ter tomado em consideração o que escritores como Bataille, Klossowski, Blanchot fizeram com ele levou Foucault a valorizar a literatura, ou, mais precisamente, a linguagem literária, como alternativa ao homem considerado como *a priori* histórico dos saberes da modernidade. Como se a linguagem, quando usada literariamente, livrasse, com seu poder de resistência, de contestação ou de transgressão do sonho dogmático e do sonho antropológico a que ele esteve ou continua submetido na reflexão filosófica. (MACHADO, 2001, p.11)

Algo que contribui para evidenciá-lo: cada vez mais a idéia de um verdadeiro autor, e a autoria em si mesma, passa a ser equivocada pelos poetas e pensadores do final do século XVIII e início do XIX. Para nós Mallarmé se destaca, assim, como o primeiro escritor moderno. Desenvolve em seu percurso poético um eixo temático cujo trabalho se aplicam Foucault, Blanchot, Deleuze etc. O que tais autores nos ajudam a pensar?

A exemplo do trabalho Blanchotiano, a incursão de um ato de escrita pleno como ser de linguagem fragmenta a figura d “o homem” que, enquanto ideal, se mantivesse a legislar sobre a arte, e assim a incidir nela soberanamente. Enfim, a elisão do “eu”, entendida como a do próprio autor, deixa junto com o espaço literário a suspeita de outros modos de existência que escapem a uma relação dialética ou transcendente.

Em Foucault teremos ressaltado o caráter de contestação da experiência literária através investigação d “o Falo” em contraposição a “o Penso”, cuja soberania se estabelecera como uma maneira de pensar a filosofia a partir de René Descartes. Apesar de representar

uma posição pontual de Foucault, na década de sessenta, essa investigação é ao menos muito interessante. Porque têm a forte presença de elementos da crítica literária empreendida por Blanchot, que de certo modo, acompanharão o filósofo em seus trabalhos subseqüentes. Pensamos nesse sentido que vale à pena ressaltar a ênfase que atribuíra à escrita, embora Foucault tenha abandonado a experiência literária nos anos subseqüentes àquela década. Desenvolveremos, neste momento, algumas considerações sobre a contribuição Foucaultiana. Um pouco mais à frente retomaremos o que haveria na escrita de relevante e indispensável para preservar nela o seu potencial contestador: teremos o ato de escrever afirmado como prática de resistência, com a contribuição de Gilles Deleuze.

Foucault (1966) diferencia a *idade clássica* da *moderna* – esta como expressão legítima do final do século XVIII e do início do XIX, àquela do século XVII. Na idade Clássica a realização de uma Obra literária estava intimamente relacionada com o ideal das ciências do homem¹⁰.

Devia ser uma acepção deste tipo que designava pela palavra “literatura” em sua acepção clássica, no século XVII, que simplesmente apontava a familiaridade de alguém com a linguagem corrente, com as obras de linguagem, e focalizava o uso, a convivência com a linguagem e pela qual alguém ocupava ao nível da linguagem cotidiana o que era, em si para si, uma obra. Essa relação, que constituía a literatura na época clássica, era apenas uma questão de memória, de familiaridade, de saber, uma questão de acolhida. Ora, essa relação entre linguagem e obra, relação que passa pela literatura, deixou de ser, a partir de determinado momento, puramente passiva – de saber e memória – tornando-se ativa, prática e, por isso mesmo, obscura e profunda, entre a obra no momento de sua gestação e a própria linguagem.(...) Cronologicamente a literatura tornou-se o terceiro termo ativo [os outros dois são: obra e linguagem] quando se afasta de nós, se fecha sobre si mesmo e leva consigo algo que hoje nos escapa, mas que, sem dúvida, precisa ser pensado se quisermos pensar o que é a literatura. (FOUCAULT, 1964, *apud* MACHADO, 2001, p.140, grifo nosso)

Percebemos que nas ciências humanas o homem é, com estranheza, não só aquele que pesquisa, mas também o centro e objeto de pesquisa. Pensar ‘o que é a literatura?’ na idade clássica foi – dentro deste preceito de ‘ciência’ das letras – ter o encargo de superar o que a antecedia e se assumira como produção literária. Mas se assim tivemos o homem como objeto de si mesmo, haveria ainda outra forma: a do próprio gênero romanesco. Sobretudo deste também como de Lei.

O centro é lei e também à obra ela é aplicável – como é exemplificado na narrativa kafkiana de *O processo*, no capítulo *Na Catedral*: “ela [a lei] te prende quando vens e te solta quando vais”. Quando em literatura é questionada a figura do autor somos reconduzidos

¹⁰ Consentimos com Machado (2001) quando este enfatiza que as Ciências do Homem, com a atenção a alguns trabalhos de Michel Foucault, podem ser delimitadas como: a biologia, a economia e a filologia.

talvez ainda a exigência desta lei: seja ela então nada mais que a insistência sobre um ‘eu’ – não mais do autor –, mas da narrativa, cuja centralidade equivalesse à d’“o homem”.

Durante um tempo escrever foi ser canal para a inspiração Divina: Lei das leis. O Livro fora a Bíblia. Mas na idade das luzes, da razão, o que veríamos é esta assunção pelo homem desse lugar divino – quando passou a ser legislador sobre a natureza; mas como “ser” também parte da natureza isso somente conduziu a completa impossibilidade de assumi-lo, em vias de Sua substituição.

O resquício do lugar de Deus soçobra no próprio homem – estampado no horizonte e canto Nietzscheano da morte de Deus em *Zarathustra*: num gesto pelo qual procura, frente à finitude humana, ainda perpetuar sua presença. Nas ciências humanas temos a presença convalescente do ‘*último homem*’: o homem que demora a morrer. Para isso este mesmo homem realizaria, como Soberano da natureza, sua Obra pela faculdade do *cogito*.

Somos levados do Nada transcendental, da ausência Divina, ao nada da finitude no homem, enquanto existente: e é a isso que os poetas na modernidade se expuseram pela experiência do escrever. Citamos Deleuze.

na idade clássica, todas as forças do homem são referidas a uma força de “representação” que pretende extrair o que nele há de positivo, ou de *elevável ao infinito*: de tal forma que o conjunto das forças compõe Deus, não o homem, e que o homem só pode aparecer entre ordens de infinito. Eis a razão por que Merleau-Ponty definia o pensamento clássico pela sua maneira inocente de pensar o infinito: na apenas o infinito tinha primado em relação ao finito, mas também as qualidades do homem, levadas ao infinito, serviam para compor a insondável unidade de Deus. (DELEUZE, 1998, p.94-95)

Depois do “Ele” Onipresente, Onisciente, Onipotente de Deus insurge-se o “ele” da narrativa, cuja temporalidade é dada na realização somente num estranho espaço: o da escritura. Todavia a necessidade do *ele* é o que funda o Romanesco, se acompanharmos as indicações de Maurice Blanchot. O *ele* Blanchotiano, como em Mallarmé, é ponto mais próximo do colapso para qualquer centralidade absoluta: seja da obra ou da autoria, Do Deus ou do Homem. Na fragmentação daquele que escreve a escrita advém como um “quem” anônimo que desapossa “o homem” de seu centro. Menciona Blanchot, neste sentido, a respeito de Mallarmé:

Escrever apresenta-se como uma situação extrema que supõe uma reviravolta radical, à qual Mallarmé fez breve alusão quando disse: ‘Ao sondar o verso a esse ponto, encontrei, lamentavelmente dois abismos que me desesperam. Um deles é o Nada...’ (a ausência de Deus, o outro é a sua própria morte). (BLANCHOT, 1987, p.31)

Presumiríamos que o escritor só existe a partir da Obra, pois esta é o reflexo daquele que pensa e trabalha a seus pensamentos para fazer disso um trabalho – o livro. Talvez esta

afirmação agora soe a nós como uma reversão estranha, pois a obra comumente é produto de alguém e não o contrário – certas vezes essa reversão é até pensada como ‘impossível’. Porque da trivial e conseqüente ordem destes termos em favor de quem escreve requisitaríamos a evidência da autoria. Entretanto, o ato mallarmaico realiza a obra ao lançá-la num imponderável vazio, o da página branca. Então a maior cilada seria cair na dialética Hegeliana expressa também por Blanchot, provocativamente, na questão vaga: “o que é a literatura?”, seguro impasse:

Desde de seu primeiro passo, diz mais ou menos Hegel, o indivíduo que quer escrever é impedido por uma contradição: para escrever, precisa talento para escrever. Mas nele os dons não são nada. Enquanto não se puser à mesa e escrever uma obra, o escritor não é escritor e não sabe se tem capacidade para vir a ser um. Só terá talento após ter escrito, mas dele necessita para escrever. (BLANCHOT, 1997, p.293)

Ao que parece o instante de escrita é simultaneamente um tempo de afastamento e de mergulho naquele inicial “impossível”, O Livro, pois sempre haverá: ora algo se insinua ainda por fazer, a Obra; ora qualidades ainda a desenvolver ou talentos a descobrir, que perfazem a Autoria. A Linguagem ao ser afirmada na habilidosa mestria de quem escreve seria levada até seu ponto máximo – operação característica de Hegel onde a negação de uma afirmação conduz a uma síntese, pelo ato de escrever – cujo produto final, da antinomia entre do Autor e Obra, resvala no terceiro: o que é, e se torna, “a” Literatura.

Porém a escritura moderna, mallarmaica dá prova do contrário disso. A literatura de Mallarmé não é a designação de algo pronto, o texto acabado. O “eu” tem sua elisão, tanto como o escritor, dando lugar ao que Foucault denomina de “ser linguagem” – a palavra relacionada consigo mesma. Há algo que endossa pensarmos justamente de outra maneira. Percebemos que Blanchot se aproxima no estudo sobre Mallarmé de algo inerente ao ato de escrita, a saber: o escrito endereçado à linguagem não se reduz à questão “o que é” literatura. Porque para se realizar, como reverberação de uma palavra se relacionando e se cumprindo ao infinito, a escrita não atende ao apelo desta direção, a literária. Foucault diz no texto de 1964, *Literatura e linguagem*, com todas as letras:

A literatura não é o fato da linguagem transformar-se em obra, nem o fato de uma obra ser fabricada com linguagem; a literatura é um terceiro ponto, diferente da linguagem e da obra, exterior à linha reta entre a obra e a linguagem, que por isso desenha um espaço vazio, uma brancura essencial onde nasce a questão “o que é literatura?” (FOUCAULT *apud* MACHADO, 2001, p.141)

Antes entendida como a forma de Lei atingida pelas letras, vista como a instituição da literatura, a escrita possibilitou modelos dentre os quais obra e autor deveriam se encontrar mais ou menos fiéis. O “eu” fora atribuível àquele capaz de criar a obra, que no mais era um

reconhecimento da letra obedecendo à regra extensiva da gramática. O “eu”, no que se instaura enquanto Lei, não é mais do que um meio de propagá-la e reproduzi-la, tanto como aos atos, enquanto ordens de melhor forma circunscritas – meras funções de regulamentação.

3.1 Do impensado

Mallarmé dissera “pensar é escrever sem acessórios”, diremos retomando um pouco esse giro da escrita que: escrever também pode ser a circunstância em que um escritor devém numa fala sem acessórios – sejam estes a boca, a língua, ou sequer a gramática – num fugir da língua. Restituiremos o caráter de fala ao pensar, sem com isso confundi-la com a fala do pensamento. Como diz Blanchot (1984), a partir de Antonin Artaud, temos essa perpétua interrogação na erosão do “eu” quando se aproxima o impensado da experiência poética, do ato de escrever em sua recursiva impessoalidade. “Porque não se contentar em ser um homem que se serve da língua para fins comuns? Tudo indica que a poesia, para ele ligada ‘a essa espécie de erosão, ao mesmo tempo essencial e fugaz do pensamento’” (BLANCHOT, 1984; p.45). Como murmúrio, exemplificado na escrita de Artaud, esse “eu penso” não fala de seus pensamentos. Porque com a manifestação deste “eu falo” temos nada mais senão um *fala-se*. Complementamos, “Não lhe interessa ‘pensar corretamente ou, ver corretamente’, ter pensamentos bem ligados, bem apropriados e bem expressos, aptidões que sabe possuir.(...) Ele sabe, com a profundidade que a experiência da dor lhe dá, que pensar não é o mesmo que ter pensamentos”(BLANCHOT, 1984, p.45).

O *fala-se* nos remete a um *ninguém fala*: perguntar “do que você fala”; “o que quis dizer”; “o que quer dizer com isso”, não encontra eco na assunção reflexiva. Assumir a possível errância ou o fugidio desta fala é costumeiramente garantido na explicação e na correção do “pensamento”, isto é, permanecer ainda ali onde o “Eu” *o disse*. Esse ato, porém, restituiria ao “eu” deixando-nos mais próximos de perder do que ganhar essa experiência da impessoalidade. Precisamos ser negligentes ao “eu” para não perdê-la. Ela vem situá-lo, de outra maneira, no recursivo de sua atração questionadora e suficientemente estrangeira.

Talvez por isso questionar seja uma experiência de inquietação e desassossego, pois nela perceberemos ressoar familiar algo que ecoa através de estranhamento, interrogação, diríamos: “eu”, o disse? Sem perder a força do que se passe ao largo deste “eu” algo nos soa *familiar*, pois empreendermos nesta fala o pensar como exercício. Mas também nos mantemos ainda com isso longe de nos familiarizar plenamente com o *desconhecido*, não conseguimos restringi-lo a atitude exclusiva do indivíduo pensante, ícone do conhecimento. Porque soar ainda *estranho* é isso também acolher o impensado.

Com o “impensado” está em jogo a *impossibilidade* de pensar como condição para o pensamento. O que pretendemos dizer com isso? O “impensado” pode ser atribuído a algo desconhecido, mas esse desconhecido comumente é tratado como um futuro objeto de conhecimento, algo que poderíamos “descobrir”. Mas não se trata disso. Já devemos por isso indicar com Blanchot, em sua leitura sobre Antonin Artaud: pensar não é ter pensamentos, mas perceber a impossibilidade de pensar – ou seja, pensar não é o exercício de uma faculdade, como seria a do *cogito*, por isso é que a escrita de Artaud o permite falar “ainda não pensamos”.

Pensar, segundo Maciel (2001), é indistinguível de um forçamento a pensar. Nesse sentido, pensar é mais do que dar forma às idéias e sim resistir àquilo que condiciona e cristaliza o exercício de pensar. Temos em Tatiana Levy, o que permite dizer deste impensado como uma impossibilidade:

Deixando de ser uma faculdade, o pensar passa a ser uma exposição às forças, ao acaso, algo que se dá no intervalo, no espaçamento. Nesse sentido o pensar constitui uma experiência impessoal, que não se prende a consciência de um sujeito: a experiência própria da criação. E se pensar é criar, é porque faz nascer o que ainda não existe, ao invés de simplesmente representar o que já está dado. (LEVY, 2003, p.119)

Estamos longe de encontrar qualquer *explicação* na relação que se estabelece com o que seja *impensado*, quando mantemos o seu caráter de *desconhecido*. Como relação *neutra* estamos nela mais endereçados, justamente, aonde se incide a busca: endereçados ao giro do pensamento, que nada mais é senão o apagamento do “eu” e a manifestação deste impensado a ele inconciliável. Diz Foucault, leitor do Blanchot de *Celui qui ne m’accompagnait pas*.

Desde Mallarmé já se sabia que a palavra é inexistência manifesta do que designa; sabe-se agora que o ser da linguagem é o visível apagamento daquele que fala: “Dizer que escuto estas palavras não seria explicar para mim a perigosa estranheza de minhas relações com elas...elas não falam, elas não são interioridades, elas são pelo contrário, sem intimidade, estando absolutamente fora, e o que elas designam me introduz nesse exterior de qualquer palavra, aparentemente mais secreto e mais interior do que a palavra de forro interior, mas aqui o exterior é o vazio, o segredo é sem profundidade, o que é repetido é o vazio da repetição, isso não fala e, no entanto, sempre foi dito”. (FOUCAULT, 2001, p.240)

Naquele *fala-se*, que também já nomeamos como um *fora da fala*, constantemente somos remetidos a um desconhecer impensável. No entanto devemos ter uma atenção redobrada em virtude disso. Em determinado momento utilizamos o pensamento foucaultiano para criticar a fala do pensamento quando a linguagem é apenas a idéia de algo reflexivo – murmúrio silencioso do pensamento. Mas o pensamento do exterior, o pensamento do Fora em Foucault (e Blanchot), nem por isso deve ser a indicação de coisas que se dêem fora da

linguagem. Admitimos que se torna de difícil apreensão mencionar um fora da fala que não seja um fora da linguagem, por evocar um evidente contra-senso. O que este ser-linguagem nos indica?

Talvez o que esteja em questão aqui seja o jogo de forças a se repetir nesse espaço que denominamos *fora da fala*. Se não há interior onde se encontre o entendimento; se o exterior é senão um nada, pois vazio puro da linguagem, então temos menos uma afecção na fala de alguém do que uma fala se afetando a si mesma ao infinito. As forças envolvidas no Fora passam, em meio ao jogo de relações entre elas, ao movimento de por **acaso** afetarem a si mesmas: são puro *afecto*. “O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano no homem” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p.224). Pensemos, portanto, que se a questão Foucaultiana sobre o Ser-Linguagem nos auxilia a trabalhar a leitura Blanchotiana de Mallarmé, devemos fazer também outra coisa ao invés de nos reportar exclusivamente a ela. Devemos aqui apresentar esta relação com o *Fora* a partir deste preceito de inumanidade – devir não humano no homem que procuramos exemplificar, anteriormente, na escrita de Clarice Lispector. A dificuldade de pensar esse pensamento sob o caráter inumano da experiência, ao que parece, dá idéia do alcance dessa relação que Blanchot trata como uma *relação Neutra*.

3.2 “Eu Falo”: o fluxo do impessoal e do inumano

Constataríamos que o marco de Descartes foi a dúvida – penso logo existo -, dúvida que vem substituir a tudo mais no mundo, máxima que põe a tudo em questão salvo ao que jamais despenderei qualquer dúvida: sobre a ação do meu pensamento – não duvido *que penso*; todavia quando passamos do “penso” ao “falo” entendemos, com Foucault, que a afirmação “eu falo” surte sobre a dúvida precursora do “eu” um efeito de fragmentação como também para a soberania deste enquanto sujeito pensante.

Foucault afinal foi quem mencionou que não bastaria nos remeter ao paradoxo de Epimênides (Eu minto) – fortemente centrado nesse indivíduo, detentor do discurso, soberano da dúvida – mas, antes, à dificuldade elementar, embora não trivial, de que “o sujeito ‘que fala’ confunde-se com o ‘pelo qual’ ele é falado” (FOUCAULT, 1966). Esboçemos essa problemática. Foucault escreve sobre a experiência de um pensamento do exterior, ou melhor, uma experiência do “Fora”. Tal foco se relaciona à postura dele, leitor de Blanchot, quanto à ficção moderna.

Dois períodos são anunciados por Foucault, os das idades: grega e moderna. A ambos são atribuídos certos enunciados, que trazem um problema específico para cada época. Um deles para a sociedade grega, pois para o cretense é importante dizer a verdade. Fato que se vê abalado pela enunciação: “Eu minto”, argumento de Epimênides. Outro, na audácia do pensamento Foucaultiano, para a sociedade moderna. A enunciação que lhe sustenta é: “eu falo”. Entre “eu minto” e “eu falo” se dá uma apresentação a respeito do ‘ser da linguagem’, isso nada mais é do que a dita audácia: o feito de inserir esse ‘ser linguagem’ como problematização para a discussão sobre a modernidade.

A cada uma das proposições há um dado importante: delas se assume um jogo de paráfrases. Para os gregos temos a paráfrase: eu digo que minto / eu minto. O que fizemos ao distribuí-las assim nestes termos? Desdobrando o “minto” em seu conseqüente a primeira designa o que se passa na segunda. Temos, então, a segunda proposição como objeto da primeira. Na assertiva cretense o jogo paradoxal alcançado é: ao dizer a verdade, assim mentir, falando de mentira – sou verdadeiro ao dizer que estou mentindo, mas simultaneamente, em conseqüência do que digo minha afirmação é suspeita: afinal ‘eu minto’.

Isto será o fundamento para entender o problema inerente a cada assertiva, ou seja, como a proposição que lhe dá origem passa a justificar o que Foucault faz vogar como problemático para um período sócio histórico. Neste primeiro caso a elocução primeira, que vem designar a segunda, assim que pronunciada comprometeria a máxima que preza pela verdade grega, pois tem sobre si a ação desta que lhe serve como objeto. Delimita-se a configuração gramatical do paradoxo. Ela é relacionada com uma dualidade essencial, na paráfrase, que estará relacionando seus termos dobrando-se um sobre o outro – vemos a proposição geral “eu minto” constantemente dobrando-se sobre si mesma, na máxima de Epimênides: com o jogo de uma regressão infinita na qual se estabelece o paradoxo.

Na asserção moderna, teríamos a paráfrase: eu digo que falo / eu falo. Vemos que ainda se manifestássemos a elocução primeira (que designa), quando desdobrada pela segunda em nada comprometeria a afirmação geral, como diz Foucault: “é, portanto, verdadeiro, inegavelmente verdadeiro que falo quando digo que falo” (FOUCAULT, 2001, p.219) porque não há ameaça alguma para a proposição e o conteúdo de sua afirmação. Mas isso não compromete a argumentação Foucaultiana, ao contrário, irá justificá-la:

Mas seria certamente possível que as coisas não fossem assim tão simples. Se a posição formal do “eu falo” não levanta problemas que lhe sejam particulares, seu sentido, apesar de sua aparente clareza, abre um universo de questões ilimitado. “Eu falo” de fato, se refere a um discurso que, oferecendo lhe um objeto, lhe serviria de suporte. Ora, esse discurso falta; o “eu falo” só instala sua soberania na ausência de qualquer outra linguagem; o discurso de que eu falo não preexiste à

nudez enunciada no momento em que digo “eu falo”; e desaparece no próprio instante em que me calo. (FOUCAULT, 2001, p.220)

Com o que acompanhamos até o momento, quanto ao pensamento Blanchotiano, percebemos o quanto neste texto sobre Blanchot Foucault lhe é fiel. Para Blanchot: *a palavra torna as coisas presentes fora delas mesmas*. Tal realização evoca que, voltando-nos a Foucault.

Toda possibilidade de linguagem é aqui dessecada pela transitividade em que ela se realiza. O deserto a circunda. Em que extrema delicadeza, em que agudeza singular e sutil se recolheria uma linguagem que quisesse se refazer na forma do “eu falo”? A menos justamente que o **vazio** em que se manifesta a debilidade sem conteúdo do “eu falo” seja uma abertura absoluta por onde a linguagem pode se expandir infinitamente, enquanto sujeito – o “eu” que fala – se despedaça, se dispersa e se espalha até desaparecer nesse espaço nu. (FOUCAULT, 2001, p.220)

Partindo desse pressuposto a locução “*eu falo*” põe em risco permanente o “*eu penso*”. Qual é este risco? Para entendê-lo precisamos seguir da afirmação até a abolição deste “eu”. O “*eu penso*” é completamente aderido a um depositário primeiro, no caso em que pensar, para se manifestar, precise de um “eu”: alguém que pensa. Este é um depositário também último, pois qual será **o caso** do pensar? – precisemos **o caso** enquanto um exercício de “habituar-se” a ter pensamentos.

Sem a menor possibilidade de prescindir do “eu” nos encontramos no movimento da reflexão: o eu reflete sobre si mesmo. Ele segue do que *se pensa* até ao “eu” cogito, instante a partir do qual possa encontrar um ponto de repouso: este lugar é a interioridade. Este “eu” evidencia a centralidade que lhe passa a ser própria ao “refletir-se” sobre si mesmo. Sendo este “eu” que “*se pensa*”, seus pensamentos, nada lhe haveria de mais inegável e próprio do que a sua identidade. O pensamento como uma fala muda diz: ao realizar o ato de pensar falo de mim mesmo – *sou isto que se pensa em meu pensamento*, pois eu falo quando eu penso nada menos do que algo de mim, e que aí se encerra.

No usufruto das palavras, no entanto, nem sempre falo do que penso. Cometemos atos falhos, equivocamo-nos, corrigimos as frases, reordenamos nosso discurso cumprindo um modo de colocá-lo em funcionamento. O *para que* desta função é o de restituí-lo na tarefa para uma individualidade coesa, prontamente confundimos este endereçamento com a identidade legisladora do cogito. Essa busca pelo indubitável lança-se de imediato novamente ao ato reflexivo, ao restabelecimento do “eu” em sua integridade.

O caso do próprio é geralmente a preservação de sua propriedade, seu topos, seu lugar. E aqui delimitamos pelo “*eu penso*” este lugar como sendo **a** pessoa – com o artigo

definido em destaque: representativo de certa estabilidade, do que se mantenha sob o foco deste “*eu falo*” na incidência “do particular”: a particularidade destes pensamentos de que se fala.

Pautados, entretanto, neste “*fala-se*” quando endossa a despersonalização deste “*eu*”, se mostra uma questão inquietante para o reflexivo. Há uma potência de variação e de modificação subjetiva inerente ao “*fala-se*”. Mas esta fala é constantemente compreendida, fundamentados em Foucault (1966), como a do sujeito pelo qual esta fala é falada, ou seja, confundível com ele. Ela não se reduz à interioridade de um indivíduo, não sendo originada de um sujeito, e sim relativa a uma obra de linguagem: há no mais, um ser-linguagem. Para que não seja identificada como a experiência da interiorização, da individualização, conseqüentemente passamos a indagar: como é possível permanecer ainda “*eu*” diante do que nas palavras nos desapossa do habitual? Precisariamos restringi-lo ao coercitivo do cogito para que reincidisse no reflexivo. A resposta a esta pergunta por isso demonstra precisamente como o “*eu falo*” funciona de maneira diferenciada do “*eu penso*”.

E se não disséssemos mais “*eu sou*”, “*eu penso*”, quanto menos: “*eu*” – como marcávamos no capítulo precedente? Devemos perceber nesta pergunta algo mais do que a passível força retórica que ela encerra. A processualidade *impessoal* que ela suscita marcar como resposta não é movida por qualquer dualismo, como o que se estabeleceria entre o “habitual” e o “inabitual”. O que se apresenta e não é mais “o” habitual, conviríamos, parte de onde o “*eu*” jamais tivera em vista ou sequer escutado, talvez sequer pensado. Não dizendo mais “*eu*”, então, a realidade que pretendemos marcar como uma experiência do “impensado” nos indica que não há dualismo que se sustente. É proferir “*eu*” que serve de álibi para todas as dicotomias e dualismos. O jamais visto e escutado têm, na circunstância de seu encontro, a maneira do inédito sem que isso encerre no homem sua origem. Se lhe é inabitual, como fazemos uso desta palavra, é para o homem igualmente sem entendimento. Jamais será ao dado passível de se tornar objeto de pensamento. Aquilo que escapa do habitual, escapa ao homem.

Não seria o caso de fazer apologia do inédito, ou da busca desenfreada de experiências inéditas. O que faz-nos cessar de dizer “*eu*” não permanece seguro apenas na assunção do que, distinto do comum, identificássemos. Dizemos, ao contrário, que tal circunstância é plena do caráter inumano deste instante criador. Cessar de dizer “*eu*” quer dizer que não basta decidir variar uma forma, passando a conferi-la de uma melhor organização: como seria a de uma melhor ordenação de idéias ou pensamentos na figura central individuada. Para melhor pontuá-la o que pensaremos então? entenderemos o pensamento do fora como dispersão, desvio. De que se trata esse desvio? Desvio da fôrma

individual tão pleiteada pelo “eu penso”, através do descentramento, dissolvência ou elisão do “eu”.

3.3 Na neutralidade – as visões e audições do Fora da linguagem

Tudo se passa como se o “eu falo” constituísse uma função “neutra”. E se este “neutro” nessa fala não pertence ao homem diremos, com Deleuze (1997), que ele também carrega consigo visões e audições que não pertencem à língua alguma. A função “neutra” é radicalmente distinta do “eu penso”, que vem se adequar à parcialidade de alguém, à entidade particularizada do indivíduo. Por isso afirmamos essa linguagem como plenamente pré-individual. Podemos sustentá-lo aliando-nos ao filósofo Michel Foucault:

é que o “eu falo” funciona ao contrário do “eu penso”. Este conduziria à certeza indubitável do Eu e de sua existência; aquele, pelo contrário. Recua, dispersa, apaga essa existência e dela só deixa aparecer o lugar vazio. O pensamento do pensamento, uma tradição mais ampla ainda que a filosofia, nos ensinou que ele nos conduziria à mais profunda interioridade. A fala da fala nos leva à literatura, mas talvez também a outros caminhos, a esse exterior onde desaparece o sujeito que fala. É sem dúvida por esta razão que a reflexão ocidental hesitou por muito tempo em pensar o ser da linguagem: como se ela tivesse pressentido o perigo que constituiria para a evidência do ‘Eu sou’ a experiência nua da linguagem. (FOUCAULT, 2001, p.221)

Nossa tarefa será, agora, tornar explícito o motivo de aproximarmos esse descentramento do *eu* do termo *neutro*, de Blanchot. Isso não é mais que restituir à linguagem o Fora da fala: há audições e visões que se distanciam fora do Ser, o homem, não porque se originem de outro, o Ser da linguagem, mas porque partem do infindável anonimato deste espaço impessoal. O Fora da fala não deve ser entendido como algo fora da linguagem. As visões e audições deste fora da fala são o “Fora da linguagem”. Mas essa neutralidade também já se apresenta de início como uma dificuldade: a de ver-se aí o essencial próximo de um instante puro, pois assim, a princípio, a essência poderia ser entendida como algo imutável. Quando se fala em “essência” freqüentemente a reportamos à interioridade de um Ser ou aquilo que expressa algo incorruptível, intocável: o que o definiria de uma maneira mais profunda. Chegar às essências pode, grosso modo, fazer presumir o contato com algo perfeito e puro que permaneceria inalterável, que faz entendê-la até mesmo indiscernível do sublime. Teríamos assim dois extremos: um atribuível a interiorização mais profunda e outro remetido a uma transcendência.

É preciso frisar, então, que o “*neutro*” desempenha um papel crucial no trabalho de Blanchot sem que possamos adequá-lo a esse tipo de compreensão. Quando um escritor atinge

a esta relação “*neutra*” poderia ele descrever o que alcança com esse gesto? Não há uma essência primeira da qual Mallarmé buscasse proximidade em sua escrita. Por isso entendemos que a leitura Blanchotiana é, entre outras coisas, dirigida a um puro ato de escrita. Não seria sondar ao ato através da reflexão de algo mais puro, na interioridade, cuja natureza irá lhe emprestar movimento. Também não é uma escrita em estado puro, transcendente, mas uma escrita ao alcance, o gesto de escrever.

Chegamos, com isso, sobretudo, ao momento de delimitar o auxílio que Gilles Deleuze nos oferece. Se entre o *falar* e o *pensar* estamos limítrofes a esta ambigüidade no serviço das palavras – a exigência de com elas apresentar mundos, de desviar do habitual por atualizá-las; ou do cumprimento de regras na extensividade da língua, na exigência e finalidade de demarcar lugares estabelecidos – pensemos como seria possível seguir em outra direção: quando cessamos de dizer “eu”, podemos também chamar o escrever de um ato de resistência, na qualidade de um impessoal.

Queremos com isso apenas reforçar que o caráter impessoal da experiência literária acaba por trair a *imagem do pensamento*¹¹, formulando para ela uma outra. Ressalvamos, portanto, que o que dizemos aqui como *imagem do pensamento* não é sinônimo direto da formulação de imagem e imaginário em Maurice Blanchot. Pretendemos com isso apenas dizer que se há algo de comum entre ambos é apenas a afirmação de um pensamento se manifesta sem sujeito.

Percebemos que inseridos exclusivamente na atividade da palavra – e com isso na discussão trazida por Blanchot e Foucault – tal lugar aberto pela linguagem nua pode favorecer de outro modo à passagem a uma experiência do pensamento. Escrever faz nascer um mundo na própria experimentação do escrito. Vale ressaltar acompanhando Zourabichivilli (2001) um detalhe da conceituação Deleuziana. Deleuze diz que a imanência¹² – como *plano de imanência* – não é imanente a alguma outra coisa e sim imanente a si mesma. Isso quer dizer que a experiência é a maneira e circunstância desta imanência – que o

¹¹ A “*imagem pensamento*” é uma crítica que Deleuze fará a imagem clássica do pensamento. Esta noção aparece inicialmente em *Nietzsche e a filosofia* (DELEUZE, 1976). Porém se incorpora ao seu trabalho filosófico em vários momentos, como em *Proust e os signos* (1981), *Diferença e Repetição* (DELEUZE, 1988) e em *O que é a filosofia* (DELEUZE & GUATTARI, 1992). Em *Diálogos* (DELEUZE & PARNET, 1998), sobretudo, percebemos que esta noção propõe uma experiência do pensamento já “sem imagem”, na qual se insere o pensamento “do Fora”. Esse sentido torna mais evidente o fato de não atribuímos o termo “imagem do pensamento” a noção de “imagem e imaginário” em Maurice Blanchot.

¹² A noção de *plano de imanência* é trabalhada por Deleuze no decorrer de um extenso trabalho filosófico. O que implica dizer que sua obra, de uma maneira ou outra, integra os elementos para desenvolvê-la. Não é de nosso interesse evocá-la como direção de trabalho. Porque isso extrapolaria a nossa proposta, sobretudo, a deste capítulo. Se a incorporamos aqui é apenas para marcar a qualidade de uma experiência que não se dirige a outra coisa, senão a própria experiência.

filósofo pretende propor como um “empirismo transcendental”, a partir da inflexão Kantiana em sua filosofia..

Virginia Woolf, já nos aconselhara com Deleuze, que “escrever é tornar-se também outra coisa que não escritor”. Sabemos que Clarice possivelmente o assinaria. Talvez, melhor dizer que essa fala de Virginia Woolf, de Gilles Deleuze, de Clarice Lispector, entre tantos, não é nem mesmo passível da assinatura de alguém: já se torna aqui uma fala de ninguém. Tudo que, se o ato só de escrever o manifesta, estará bem distante de se chamar de literatura. Como *uma escrita da escrita* é algo imanente a si mesmo, *escrever o escrever* é, evidenciado o exemplo Clariceano, uma imanência na imanência. Ao afirmá-la dessa maneira, como “*neutralidade*”, a escrita não requer uma maior ou menor proximidade a representação de uma essência. A distinção que Foucault desenvolve entre “o Falo” e “o Penso” se mostra relevante para o caráter impessoal de um outro modo de pensamento. Porque tão logo à regra para o século XIX e XX é a razão, o marco que se constitui, o ponto central, parece ser o pensamento como representação. A razão, que é um forte influente na tradição ocidental, repercutirá no “penso” com uma forte compleição à “*imagem do pensamento*”. Por isso para reforçar um outro modo de pensamento precisamos dar ênfase ao “*inumano*”: a partir desse ponto não é o homem que escreve, mas sim o escritor que pode devir escritor. Nessa circunstância ele tem relação com o impensável, que mantém o impessoal no escrever.

Pensemos que, como já ouvimos recursivas vezes na alusão Foucaultina, a palavra não cessa de buscar a si mesma, não tratamos então de um mundo exterior, o de fora. O Fora da fala não é interior nem exterior, porque não procura revelar nem a verdade íntima, nem a verdade transcendente – quaisquer essências. O fora não está sequer presente, trata-se de um mundo numa pura exterioridade, pois reverte uma fala para fora de si. É fala que atrai, de um mundo que se mantém sempre à distância: o mundo que escoia para fora. Há no *fora da fala* o fluxo da pura impessoalidade. É preciso ser marcado que com o desaparecimento do “eu” há essa relação característica na modernidade: de permitir à palavra investir sobre si mesma sem remeter-se a um interior. Tanto quanto esta característica é preciso que o *fora* não seja entendido como um lugar alcançado na exterioridade das palavras – o espaço onde permaneceriam estacionadas estas forças. O Fora se mantém entre o que surge e se desvanece como o desconhecido, por ser o movimento das forças assume na literatura um lugar, embora, seja o puro anonimato de uma fala que circula livremente e sem lugar, constante devir.

Por ora tal ambigüidade, como os de “lugar” e “*não-lugar*”, como viemos reafirmando, não é ambivalência taxativa de opostos que se excluem. Se não há nem sujeito nem objeto, constitui-se esse plano ambíguo da “*neutralidade*”: o “*ele*”, ocupa esse lugar. O terceiro termo, de tão neutro, não é mais a terceira pessoa que encontramos depois do eu, tu: o

ele, pronome. Denominamos esse terceiro de *passagem do eu ao ele*. O *ele* não é a pessoa, o escritor, mas o ato que prontifica-nos a poder sê-lo: habitantes do espaço literário.

A literatura anuncia, então, essa passagem libertadora do *eu* ao *ele*. Colocar-se fora de si é fazer sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal. Em *Crítica e Clínica*, Deleuze afirma que não se escreve com as próprias neuroses, nem mesmo com as próprias lembranças. A linguagem literária é uma linguagem do *ele*, não do *eu*. Dessa maneira a literatura põe em questão a concepção lingüística que tem as duas primeiras pessoas como condição da enunciação. O *ele* não é nem aquele que fala, nem aquele a quem se fala: é a própria neutralidade do impessoal, o vazio que fazem com que as palavras circulem livremente. (LEVY, 2003, p.48-49)

Na insistência do ato só de escrever seremos levados, portanto, a dar ênfase a este mundo como *visões e audições* que povoam a solidão de quem escreve com palavras que circundam livremente. Se resumirmos a atividade comum entre Deleuze, Foucault e Blanchot, como sendo o pensamento, ou melhor, o “*pensar*”, talvez isso já nos conduza dizer algo mais sobre sua produção conceitual. Porque “*pensar*” é definido na maioria das vezes como um atributo pessoal, uma habilidade inerente à capacidade de cada um ou, por conseqüência, um elemento restritamente individuado. Porque ainda que ninguém possa partir do nada e tenha, inegavelmente, o usufruto da cultura para dar forma a uma produção intelectual coerente, desenvolvê-la é também evocar o limite de quem vive e, talvez por isso, a própria morte. A contribuição individual, isolada, aparentemente tem na morte seus limites. Os pensamentos se vêm frente ao irrevogável de seu próprio esgotamento; até onde cada qual pôde levá-los a diante.

Porém, encontrar-se diante do esgotamento, da finitude, não se limita ao fato de com a morte se impor restrição aos pensamentos que alguns autores possibilitaram surgir. A morte parece muito mais ser vizinha do pensamento quando pensar também é, em circunstâncias específicas, vez ou outra se haver com momentos de impasse, sócio-historicamente determinados. Tudo se passa como se diante da trajetória do pensamento a dificuldade de pensar diferente do que já pensamos (Foucault) fosse uma urgência. Nesse sentido o pensamento já não se basta a si mesmo como um subproduto exclusivamente individual. Ele exige mais. Queremos dizer que se apresentar num impasse é, não mais distinguindo a vida da vizinhança de um “*morre-se*”, agarrar mesmo na fragilidade de nossos atos o que na impessoalidade do pensar nos dirige ao outro. Nesse ponto a aparente digressão que fizemos até agora, do escrever para o pensar, é de tal modo indispensável que, por fim, a relação que se manteve entre aqueles autores se apresenta sem demora e explicita esse “*outro*”: essa relação é um termo que se estabeleceu na distância entre eles, capaz de forçá-los a pensar o impensável. Ao invés de remeter-se ao particular e mais próprio de suas questões, eles são

levados a agarrar o fugidio da experiência do pensamento: necessariamente o que nos permite dizê-la puramente impessoal. Talvez como dizem incansavelmente, produzir um distanciamento de si mesmos: “dizer cada vez menos *eu*”.

Foucault, Blanchot e Deleuze também exemplificam que a solidão de quem escreve, que talvez tanto pareça afastá-los um do outro, também os aproxima, quando entendemos o ato de escrever como experienciar uma solidão habitada por “visões e audições *do Fora*”. O termo “*neutro*” de Blanchot, também compreendido como o “*outro*”, afirma conosco o caráter provisório do pensamento, como uma política do escrevente: suas armas são a língua e uma solidão essencial, exílio em que se encontra aquele que cessou de dizer “eu”. “Trata-se, antes, no devir, de involuir: não é nem regredir, nem progredir. Devir é tornar-se cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, tornar-se cada vez mais deserto e, assim, mais povoado” (DELEUZE & PARNET, 1998, p.39). É nesse ponto que se estabelece um “combate-entre” (Deleuze, 1997), pois os autores a que nos referimos, afinal, não trabalham juntos, mas “*entre*” o que um e outro produziram. É a solidão povoada. Nesta circunstância, como diz Deleuze & Parnet (1998), mais vale “o roubo criador do traidor, contra os plágios do trapaceiro”. Crime exemplar.

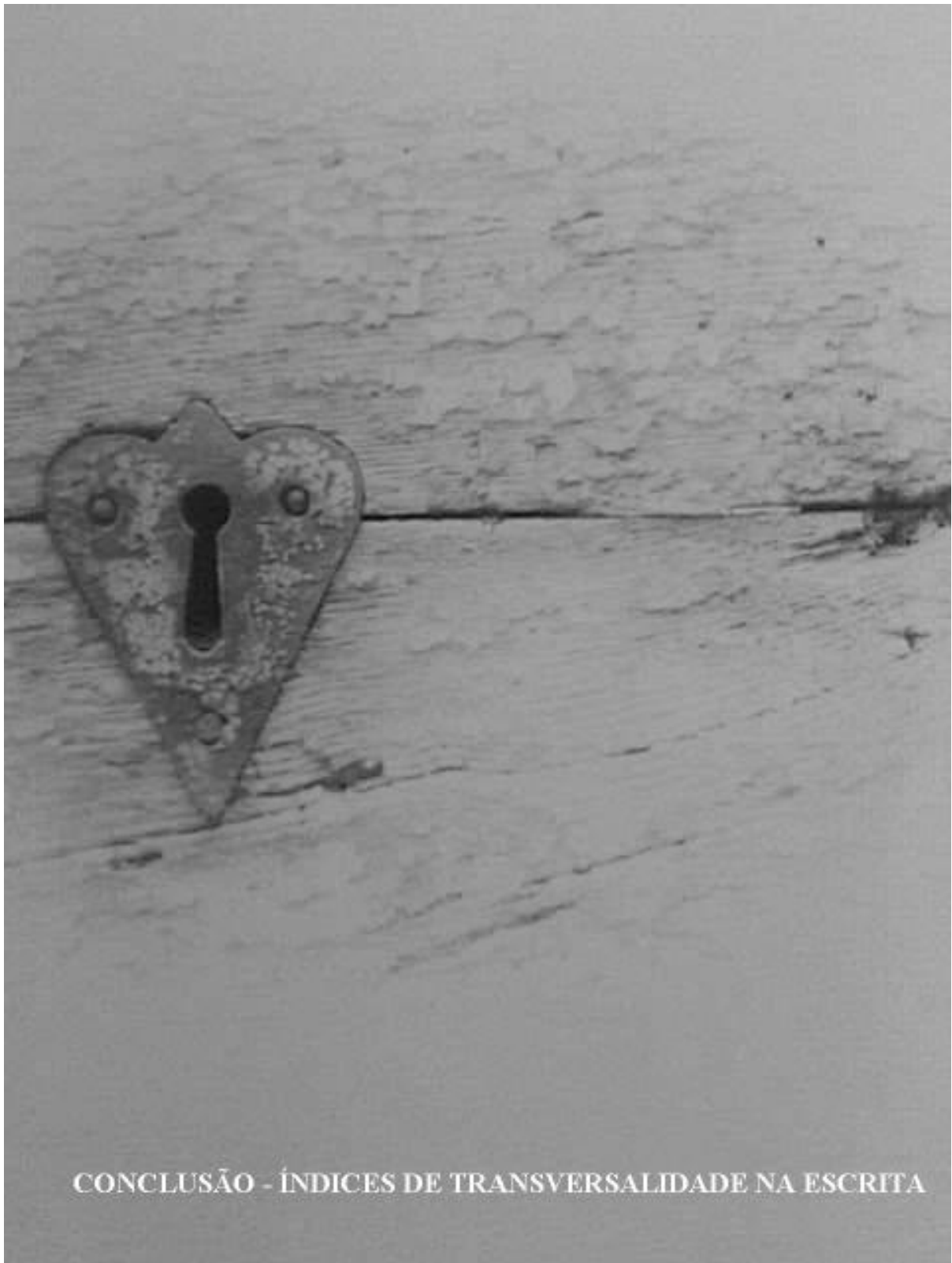
A escrita quando está indistinguível de uma fala autônoma insere o escritor numa atitude ético-estético-política; mais do que no “*dever*” de escrever, no “*devir*” pelo qual passa o “*escritor*”: o que permeia através da escritura e sempre há de mais impessoal num combate. É o momento anônimo situado por Deleuze na morte do canalha em *Dickens*.

Um canalha (ralé), um mau sujeito, desprezado por todos é reconduzido agonizante e eis que aqueles que cuidavam dele passam a manifestar certa solicitude, respeito, amor pelo que resta de vida no moribundo. Todo mundo se põe a salvá-lo, ao ponto de que no ponto mais profundo de seu coma o vilão sente ele mesmo algo de doce o penetrar. Mas à medida que ele retorna a vida, seus salvadores tornam-se frios, e ele reencontra toda sua baixeza, sua maldade. Entre a sua vida e sua morte, há o momento que é somente o de uma vida jogando com a vida e com a morte. A vida do indivíduo é substituída por uma vida impessoal, embora singular, que produz um puro acontecimento livre dos acidentes da vida e interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade do que acontece. (DELEUZE, 1997b, p.17)

Esta prontidão impessoal, sobretudo marcada como “*inumana*”, sem dúvida é uma relação de resistência às forças cristalizadoras da palavra, da fala, da linguagem e do pensamento. Reivindicamos por hora que Deleuze, Foucault e Blanchot não necessariamente são movidos pela esperança de situar bem uma questão para nosso tempo, tornar presente um imperativo histórico. Vale mais para eles se expor a uma situação limite, diante da qual percebemos que não é a história que move o devir. Há circunstâncias em que nos movemos, até às vezes sem a necessidade de sequer nos deslocar um só momento, quando envolvidos

naquilo que nos faz passar por “*devires*”; deslocar os nossos sonhos do sono dogmático de apenas ser homens.

Devir *escritor* será dar moção no escrito ao que seja mais impessoal na fala: àquilo a se manifestar nas visões e audições que não tem lugar, porque o povoam livremente e se sustentam no lugar provisório que se tornou o escrever.



CONCLUSÃO - ÍNDICES DE TRANSVERSALIDADE NA ESCRITA

Ser atraído pelo fora é de tal modo falar de pensamentos que já não é necessariamente falar de coisas que nos digam respeito. O que se passa com quem escreve? Diz Tatiana Levy, em sua leitura de Blanchot que, tudo se passa como se – ao escritor – algo o interpelasse sem lhe dizer respeito. Mencionar esta *relação com o fora* é dizer que o que nos separa de nós mesmos se converte em relação. Com Descartes – num movimento dialético – nos parece que do *pensamento do pensamento* restituíra o terceiro termo, daquele que pensa, ao “eu”. Todavia importa dizer, após o que indicamos com Clarice Lispector, que atrás do pensamento não há palavras, mas um pensamento que é puro pensamento do Fora.

Esta relação não será mais a dos dois termos: sujeito e objeto. O Fora da fala não é uma fala de um sujeito. Também não é um modo de expressar a identidade de um objeto. Como já dizíamos com Levy (2003) as palavras não são o lugar onde o fora se constrói. Há sim a relação de um terceiro termo, pois as palavras, constantemente a desaparecer, constroem o vazio que é o *Fora* desta linguagem.

Isto nos evidencia um questionamento radical, se endossado pelo “fato puro e simples [de que]: o sujeito que fala é o mesmo que aquele pelo qual ele é falado.” (Foucault, 1966). Porque essa ambigüidade beira ao limite de um *ocaso*, afinal com o ser-linguagem se dá lugar a desaparecimento d’“o homem”. Acompanhando Levy “a literatura moderna não depende daquele que fala. Ao contrário trata-se de uma experiência radical da linguagem” (LEVY, 2003; p.66). A ambigüidade de que tratamos é a que comporta *o lugar para uma pessoa* ali onde se dá uma fala *que é de ninguém*. O “eu” é capaz de suportar essa experiência radical da linguagem? Nos prontificamos a indicar, no usufruto das palavras, que dar lugar a esta desaparecimento d’“o homem” favorece encontrar um eixo tênue entre a clínica e a literatura.

Passaremos a falar desse eixo tênue como uma interface, ou como um índice de transversalidade: a variação e criação na linguagem são indicativas dessa insistente potência de posicionamentos subjetivos aos quais *uma* pessoa pode habitar ou deles se furtar. Contamos com a leitura que empreende Levy (2003) sobre a noção de *fora* para marcar algo, em meio as diferentes ênfases que lhe atribuíram Blanchot, Deleuze e, sobretudo, Foucault. A autora nos incita pensar porque a atitude de acolher ou se furtar a certos posicionamentos subjetivos deve se manter no artigo indefinido. “Nada aqui tem caráter de unidade, interioridade, nem universalidade. Trata-se de um *processo* de subjetivação, ou de um Si, no sentido de uma relação de uma força consigo mesma. Exatamente porque não há um sujeito prévio, a subjetividade deve ser produzida” (LEVY, 2003; p.87), necessariamente, então, se marcará os artigos tais quais *um*, *uma* ao invés de *o*, *a*: porque os posicionamentos subjetivos não são fôrmas a que nos adequamos, mas vetores de forças que dizem mais do caráter *processual* da existência, tão logo reforçando o caráter de produção de subjetividade. As

palavras tornam atualizada uma processualidade impessoal que atinge ao *locus* da experiência de um “eu”.

Na circunstância radical evocada há um índice de “atravessamento”: há no que se diz um *fala-se* por “mim”. Estes vetores de força desfazem, pelo impessoal, a fôrma do identitário, pois insistem dizer algo sobre o que jamais diria um “eu”: de suas cristalizações subjetivas. Questão inquietante também, pois modulada naquilo que ultrapassa-nos, e que podemos afirmar como processo de singularização: passa a ser impossível permanecer ainda “eu” naquilo que desapossa-nos do habitual – no jogo de desfazimento do cristalizado não sou levado a outros “eu”s, mas sim a me furtar de qualquer possibilidade de dizê-lo: “eu”.

Ao assumirmos tal impasse, entre a “*assunção de lugares*” e o “*impróprio desse lugar*”, se demarca experiências inéditas de existência como uma condição para uma vida que esteja em constante problematização. A produção de subjetividade permeia os atos e gestos mais simples, como, por exemplo, o banal do ato de escrever cumpriu nos indicar. Há indícios na escrita desses modos de desprender-se de si próprio e dos constantes estados de modificação subjetiva a que podemos nos expor. Há nela esta linha de fuga deleuziana, ou, como denominaremos, uma “*língua de fuga*” que diz destas vias de passagem ora a recair numa individualização, ora a se desfazer por planos singulares de individuação. Há prenúncio na atualidade da questão sobre o ato da escrita de uma experimentação que porta modos inéditos de ser e sentir, assim como a ação de um conceber e desapossar de mundos.

Estejamos assim, mais atentos, a pontuar que não se enraizar em determinado solo existencial, definitivamente, não é apenas endossar ou valorizar a desterritorialização – tão útil na atualidade aos movimentos do capitalismo nas mais variadas instâncias sociais. Quando compomos aliança com a literatura, também estamos longe de negar as especificidades do trabalho clínico, que muitas vezes prescindem do escrever. Mas tal como para a literatura, a clínica também se expõe aos gradientes de relação impessoal: talvez seja isso o que categoricamente se passa na clínica. Estes gradientes, tratados como índices, não devem reincidir em assumir ou acolher a experimentação desestabilizadora do fora para conferi-lo o estatuto de um novo especialismo em nossas praticas; e sim numa zona de vizinhança entre a clínica e a literatura como ato de resistência. Tratamos deste espaço que na escrita nos lança para combater atitudes de esquiva: esquiva aos gestos que implicariam a nós problematização. Combate que ao invés de nos mortificar agrupa vetores de coletivização em nossas práticas, por isso desdobrando outros mundos. Endossamos dizer, através da escrita como ato, que são justamente enfretamentos que a clínica põe a si mesma: preservar na sua prática o impessoal, o impensado, e a experiência do fora que constantemente conduzem a clínica para o fora da clínica – que em nosso caso se exemplificou com a Literatura através do

gesto de escrever: em Mallarmé, em Marguerite Duras, em Paul Valéry e em Clarice Lispector.

O uso da palavra é um dos meios para marcar este “*plano*”, que não diz respeito a um planejamento ou intenção premeditada, mas que é uma superfície onde está em jogo a relação das forças, das audições, das visões, do devires e das potências. Toda individuação passará a ser compreendida como um *topos*: seguramente temos a experiência do “eu”, mas na atualidade de diferenças que expressam nele forças em constante mudança. Trata-se então de um espaço problematizador: porque diz do sujeito sem reforçá-lo como “*ele mesmo*”, como o “*próprio*”; logo, o lançando para fora do que se habituaria.

Quando a clínica e a literatura interferem uma na outra, sem negar suas especificidades, produzem no atravessamento delas este espaço de contestação que não nega a ambas. O apossar e desapossar deste espaço é remeter, como uma atitude de problematização sendo feita a cada momento, a este lugar como ao imediatamente político. Na transversalidade teremos, distantes do binário entre a relação entre duas disciplinas, este *duplo*, Blanchotiano: do movimento constante de uma palavra que se dobra sobre si. Qual o movimento essencial desta dobradura? A que política nos referimos?

Negar seu próprio discurso, como faz Blanchot, é fazê-lo incessantemente passar para fora de si mesmo, despojá-lo a cada instante não apenas daquilo que ele acaba de dizer, mas do poder de enunciá-lo; é deixá-lo onde ele está, longe atrás de si, para estar livre para um começo – que é pura origem, pois ele tem apenas a si mesmo e o vazio como princípio, mas que é também recomeço, pois é linguagem passada, que escavando a si própria, liberou este vazio. (FOUCAULT, 2001, p.224)

O vigor de contestação deste duplo não é dúvida, é um combate, pois o dúvida, a dúvida, quer apenas a guerra. Que seria a guerra senão: presumir a identidade ou nada; alcançar de uma vez por todas o mesmo, estabelecer ao identitário, ou ao que se lhe opõe oferecer a erradicação – um perecer. Aqui este negar de Blanchot é contestação. No entanto, contestar não é erradicar o outro, e sim mantê-lo em meio a sua distância infinita. Não há política na conciliação entre pares de indivíduos, mas na atenção aos freqüentes binarismos que reincidem nas oposições tais como as do “eu” ou do “mundo”, no interior ou no exterior, de dentro ou de fora. A política não pertence ao indivíduo, mas a todos os homens.

Manter o vazio não será situar uma falta, mas preservar o *desconhecido*. O desconhecimento, distante de ser uma imprecisão, compreenderá a circunstância onde *negar* é também produzir uma atitude de abertura freqüente, por afirmar o que há de moção impessoal num combate.

Dizemos que negar não é estar mais intimamente endereçado ao ser do discurso. E por quê? Será que ao proferirmos um determinado discurso, o que o faz prevalecer é reflexo de um poder de dizer? Nessa qualidade de poder entenderíamos a palavra como uma força pressuposta na exterioridade: certos homens teriam a chance, a habilidade, o dom, ou o privilégio de se apossar do poder dessa palavra em detrimento de outras. Passaríamos daí imediatamente de um exterior ao interior. As palavras surgem para desaparecer. Vêm de um nada, seguem para um outro. Delimitariam algo interior, escondido por sob o discurso que apenas alguns homens atingiriam, a verdade, que os faz portadores de um poder?

Seria crucial estar atento a como mantemos, ao nos apossarmos e desapossarmos das palavras, um *quem* diz: se desaparece aquilo que é dito, tão mais direto convir a desapareição daquele que o diz. Se presenciarmos o predomínio ou afirmação de um sujeito detentor deste discurso, que se esvanece, o que percebemos? É menos importante levantar a contradição do que questionar a função que assume aquele que dispõe dessa discursividade. Porque isso não deixa também de por em questão a busca de qualquer verdade escondida no interior do discurso. É esta uma função de enunciação que acaba não só reduzida à figura de um indivíduo, mas que também o constitui.

Podemos entender o fora como uma relação *entre* as forças. A vigência da palavra afasta-se para o mais distante de si mesma: a mantém “longe atrás de si” (FOUCAULT, 2001, p.224). As palavras empreendem na dobra de sua força, no apossar e desapossar deste espaço de desconhecimento, uma relação consigo. Ao falar em forças a atitude impessoal, por não ser mais uma relação contra, restará ser a relação “*entre*”. Como diria Deleuze “o combate-contra procura repelir ou destruir uma força. Mas o combate-entre, ao contrário, trata-se de apossar-se de uma força para fazê-la sua”. (DELEUZE, 1997a, p.150). E isso é entrar em outro tipo de relação, insuspeita: das forças que ao se relacionar uma com as outras, e sobre si mesmas, constituem um espaço contestador, pois implicam a um lançar-se para fora de si. Diz Clarice Lispector:

Quanto ao fato de eu escrever, digo – se interessa a alguém – que estou desiludida. É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é, paz. Minha literatura não sendo de forma alguma uma catarse que me faria bem, não me serve como meio de libertação. Talvez de agora em diante eu não mais escreva, e apenas aprofunde em mim a vida. Ou talvez esse aprofundamento de vida me leve de novo a escrever. De nada sei. (LISPECTOR, 2005, p.110)

Estamos situados onde passamos do “eu” ao exílio: ao *devir*. A relação de terceiro tipo, “neutra”, é coeficiente de transbordamento para o insustentável na figura do “eu” e em vias da problematização de um *quem* anônimo. Falar de clínica ou de literatura é dizer menos qual é o seu ofício do que como permitir liberar vazios através de uma língua de fuga, situar o

problema no: o que é fazê-las hoje? Liberar vazios é, então, constituir passagens, abrir espaço para o inédito: passar por devires. O “eu” difere do “si”. Porque lançar-se para fora de si é também atingir a um forte coeficiente de desterritorialização. Não será novamente a morte que nos dá a idéia dos limites desta experiência *do fora*? O *ele* romanesco já não sendo uma terceira pessoa, age como o terceiro termo: é combate, o resistir à morte.

Ao que parece Mallarmé e Lispector, por fim, traçam na experiência só do ato de escrever esse instante de perplexidade. Essa é a circunstância irresoluta de que a poética de Mallarmé já nos oferecera idéia ao reportarmos a dois nada: “Ao sondar o verso a esse ponto, encontrei, lamentavelmente dois abismos que me desesperam. Um deles é o nada... ‘(a ausência de Deus, o outro é a sua própria morte)’” (BLANCHOT, 1987, p.31). No último instante Clarice diz (na verdade, escreve): “inclusive eu já morri a morte dos outros. Mas agora morro de embriaguez de vida” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1989, p.62). Na insistência de continuar a escrever, nisso se esgota com mansidão. Este instante marca, sobretudo, a diferença deste ato em ambos, afinal ao aproximá-los – Clarice e Mallarmé – não pretenderíamos desconsiderar que o ato só de escrever não é chegar a uma fórmula. Isso nos faz lembrar Clarice ao dizer: “E não tem fórmulas. Viver, afinal de contas, é entre dois nada: antes do nascimento e depois a morte” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1989, p.19). São duas direções opostas que se integram ao ato só de escrever em Mallarmé e Clarice Lispector, respectivamente: o “*desespero*” e a “*mansidão*”.

Dizemos, então, que através desta linha ou língua um mesmo procedimento – escrever – toma intensidades diversificadas, embora em Blanchot possamos percebê-las indistinguíveis. Continuando com Borelli, não esqueçamos que Clarice “Não procurava caminhos a seguir quando se achava em vias de escrever: seu processo consistia em não se intrometer no que o texto exigia”(BORELLI, 1989, p.85-86). Já foi dito, desde de o início, que não tencionamos meditar a palavra para significar conceitos. Ao contrário, pretendemos que a tensão inerente à escrita de Lispector, de Mallarmé, de Paul Valéry, como também de Marguerite Duras nos provoque pensar.

Concordamos com Deleuze: “pensar não é o exercício inato de uma faculdade, mas deve suceder ao pensamento” (DELEUZE, 1998, p.94). As linhas do fora se compõem através das reuniões de pontos de fissura¹³, talvez de padecimento, como um ato de resistência. Aquele que escreve, ainda que não escritor, tem a gramática como plano de onde emergirá seu maior ou menor entendimento do mundo. Afinal, língua e atos ao estarem afinados constituem-se informantes sobre este lugar onde padecemos ou vivemos. É em meio à escrita

¹³ “Fissura” têm referência conceitual em Deleuze & Parnet, que nos permite falar do *Devir* na escrita.(DELEUZE & PARNET, 1998).

que vestígios dos modos de viver, adoecer etc, se delimitam: ainda que precários, eles são traçados sob o encargo da cultura. Portanto, se Deleuze é leitor de Blanchot saibamos que nesse ponto seu trabalho Clínico-literário é crucial sobre uma saúde urdida pelo escrever, onde a Crítica e a Clínica se enlaçam uma com a outra.

A *crítica* e a *clínica* deveriam se confundir estritamente; mas a crítica seria o traçado do plano de consistência de uma obra, uma peneira que separaria as partículas emitidas ou captadas, os fluxos conjugados, os devires em jogo; a *clínica*, conforme seu sentido estrito, seria os traçados das linhas sobre o plano, ou maneira pela qual estas linhas traçam o plano, que estão em um impasse ou paralisados, que atravessam vazios, que se continuam, e sobretudo a linha de maior declive, como ela leva as outras, para que destinação.(DELEUZE & PARNET, 1998, p.137)

Na escrita a ambigüidade “*do lugar para uma pessoa*” ali onde se dá uma fala “*que é de ninguém*” se manifesta, como viemos acompanhando, sobretudo com Blanchot, pela constante problematização da realidade literária – no questionamento de sua constituição. Na noite da solidão essencial de quem escreve *morre-se* autor e obra, já elididos: as forças livres seguem numa fala já fora da fala de alguém, que traz em evidência um mundo desdobrado a partir do “*impensado*” no pensamento. Mas quando aproximamos a escrita da clínica o apossar e desapossar de mundos toma preceitos estéticos também os somando ao ético e o político. Lembremos que a “*linha de fuga*” na conceituação Deleuziana é potência de diferenciação e também de abolição. Como acolher a esta ambigüidade na clínica? O fragmentário, que reforça a desapareição do eu na ficção, tem no plano clínico a expressão de uma experiência limite que, em certas vezes, pode conduzir a uma abolição da vida.

Pretendemos deixar evidente o ponto onde Deleuze, na interface entre a clínica e a literatura, nos parece favorável para a afirmação impessoal deste “*morre-se*” como uma saúde. “*Pensar o sentimento*” em Lispector é exemplar nesse sentido. Porque é a tal ponto chegar à impessoalidade do escrever que ela já não fala apenas de sua morte, o que seria preservar seu “eu” tridimensional, mas de como é possível resistir à morte – a palavra seria sua quarta dimensão. Enfim, quando pretendemos esse “*neutro*” Blanchotiano como rigor “*impessoal*” preservamos o que sobra do gesto do escrever, diz Clarice: “Escrevo simplesmente. Como quem vive. Por isso todas as vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para o suicídio”(LISPECTOR *apud* BORELLI, 1989, p.24). Todas estas pontuações investigadas nos oferecem o que em Lispector, entretanto, não é apenas uma fuga do *autobiográfico*. Ela não pára de escrever, e a realização plena do gesto é manter o impessoal que sempre será uma segunda morte. Parar é recair no “eu”, numa primeira morte. A língua de fuga pressupõe, ao contrário, uma saúde que afasta a mão que escreve do impasse.

Se escrever para Deleuze (1997a) é propor a escrita como uma saúde, o movimento do texto em Clarice, tal qual o de Mallarmé, entre outros, pode contribuir para que nossas investigações não se reduzam a aplicar princípios de uma filosofia ou de uma crítica – como seria o caso equívoco de ler um autor, e assim interpretá-lo, de maneira Blanchotiana, Deleuziana, Foucautiana etc. É uma atitude equivocada porque importa, muito mais, ater-nos ao esforço de conectá-lo com as forças que fazem o texto continuamente se movimentar: dizer que lidar com esse “*padecer*” não é apenas seguir até a abolição da vida, mas preservar também desse corpo, seja o textual, ou o físico, o esforço rigoroso que inaugura desafios para outras manhãs.

Trouxemos a qualidade do que se diz *em vazamento*: dizíamos da impossibilidade de proferir a palavra “eu”, que na escritura dá passagem do *eu* ao *ele*. Porque já integrávamos ao estudo da palavra *bruta* e da palavra *essencial* mallarmaica, com Blanchot, o que entendemos como sendo as *visões e audições* desta escritora: Clarice Lispector. Se naquela circunstância a escrita desta autora nos conduziu a uma qualidade intensiva da palavra – que situamos nela como *pensar o sentimento* – agora não caberia manter em contraposição esse intensivo ao extensivo. Estaríamos mencionando com isso como, de algum modo, uma sintaxe em Clarice Lispector mantém explícito o “combate-entre”: não se trata de *menosprezar* a gramática em seu caráter extensivo, ou negá-la, dispondo-se a lhe abandonar. Antes prezar que possamos atacá-la para melhor defendê-la¹⁴. Precisamos, como já mencionado no primeiro capítulo, fazer a língua vibrar nesse *palato* Clariceano .

Clarice, de quem já se disse que “não sabe escrever e, por isso mesmo, escreve bem”, aconselha seus leitores do *Jornal do Brasil* (29/06/68) a conhecer bem as regras gramaticais antes de pensar em abandoná-las. Ela mesma aprendeu para depois desaprender a fim que surgisse sua sintaxe tão pessoal, sua respiração de frase inusitada.(VARIN, 2002, p.80)

Clarice, a exemplo disso, aconselha seu revisor no *Jornal do Brasil* a *não mudar sequer uma vírgula* de seus textos – no caso, *crônicas* lá publicadas. Tal respiração, a saber, também anuncia o seguir da vida. Como nos diz Marguerite Duras “A escrita vem como o vento, nua, é de tinta, a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada, exceto ela, a vida” (DURAS, 1994, p.48).

A partir de *Água Viva* a qualidade de algo que escapa foi reportado ao “*vazamento*”. Assim, se a partir dali estávamos às voltas com a “*relação neutra*” não será na figura de um

¹⁴ Deleuze irá marcar no primeiro capítulo de *Crítica e Clínica*, com André Dhôtel, que “A única maneira de defender a língua é atacá-la [...] Cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua...”(DHÔTEL *apud* DELEUZE, 1997, p.15).

indivíduo-autor com pleno domínio sobre a língua, ou do caráter Maior de certas literaturas – da gramática na figura do Grande autor – e sim preservar o processo, a processualidade: elemento fundamental formulado por Deleuze e Guattari (1977) no conceito da *literatura menor*. Algo no procedimento de Deleuze e Guattari irá combater, utilizando-se deste conceito, o que busca preservar o personalístico, o intimista, o individual. Eles passam a elaborá-lo no rigor de algo que vaza, faz vazar, nas literaturas ditas menores – dentre as quais se insere a de um Kafka, um Joyce, um Beckett entre outros. Ao que parece deveríamos considerar três características: “As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.28). Com isso reforçaríamos também no procedimento, o ato da escrita, não meramente o produto “*literatura menor*”, mas antes uma qualidade produtora manifesta pela minoração alcançada na língua: não só produz, mas faz do produto produção, maquinação – Deleuze e Guattari diriam, inocular no produto a produção. Para Kafka e para Clarice Lispector aplicaríamos não o princípio exótico de uma língua, mas o que a faz tornar-se “*odiosa*”. Caminharíamos, como se vê, em outra direção, talvez entre Kafka e Lispector.

Sugerimos, de certo modo, ser passível de encontrar variadas contribuições onde a clínica, a literatura e vida se entrecruzam. Para isso dizemos que ao invés de aplicar conceitos as nossas práticas considerariamos, mais fortemente, que eles estão envolvidos numa relação que os torna indistinguíveis. O que se passa é esta circunstância em que o contato, a experiência de trabalho, suscitado por visões e audições, traça uma língua fugidia onde ambos, conceito e prática, desfazem um ao outro. Por hora deixemos o dueto, qualquer que seja ele, resistindo como um terceiro termo para outra manhã.

Bastaria para ser escritor escrever uma página, um capítulo ou mesmo um livro “inteiro”? Isso é apenas se fazer escritor. Poder ser escritor talvez seja escrever uma única frase. Esta que por si mesma, sustentada por si mesma, supera a construção de quaisquer outras. Porque, então, seria portadora da qualidade inesgotável do gesto: aquela que carrega a forma mais simples e, por consequência de sua banalidade, a displicência quanto às demais. Fato, por sinal, que a redime da arrogância de querer ser palavra definitiva. Afinal, se permite ou contenta em ser apenas o esboço de uma palavra outra – esta sim, inalcançável. Só isso em verdade pode arrastar o gesto para as demais, que não a completa, aliás, o singulariza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLANCHOT, Maurice. **O Livro por Vir**. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

_____. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **A Parte do Fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **A Conversa Infinita – a palavra plural**. (Palavra de escrita) v.1. São Paulo: Escuta, 2001.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CAMPOS, Augusto de. **Paul Valéry: A serpente e o pensar**. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo & PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. Coleção Signos - nº2. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CANETTI, Elias. **O Todo-Ouvidos – cinquenta caracteres**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector: Viver a laranja; À luz da maçã; O verdadeiro autor**. Tradução de Rachel Gutiérrez - ed. bilíngüe – Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

CURI, Simone Ribeiro da Costa. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: 1997a.

_____. “Imanência uma vida...” In: VASCONCELLOS, J. e FRAGOSO, Emanuel (orgs). **Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência**. Londrina: Ed.UEL, 1997b.

DELEUZE, G. & GUATTARI, Félix. **Kafka, por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1975.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. & PARNET, Claire. **Diálogos**. Valencia: Pré-textos, 1998.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. (Ditos e Escritos Vol. III). Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; Tradução: Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GUATTARI, Félix. **CAOSMOSE**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GÜINEWALD, J. Lino. **Stephane Mallarmé - Poemas**. José Lino Güinewald (org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

KAFKA, Franz. **Josefina, a cantora**. São Paulo: Clube do Livro, 1977.

_____. **O processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora – Blanchot, Foucault e Deleuze**. (Coleção Conexões). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1977.

_____. **A paixão segundo G.H.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **Água viva**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

_____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Um sopro de vida.(pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Outros Escritos**. MONTERO, Teresa e MANZO, Lícia (orgs). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a Literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

MACIEL Jr., Auterives. *O que nos faz pensar? - As condições do pensamento na experiência-limite*. Rio de Janeiro: UFRJ/IP, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo – como alguém se torna o que é**. Tradução: Paulo Cezar Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

PELBART, Peter Pál. **Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura – Loucura e Desrazão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

SABINO, Fernando. **Cartas perto do coração**. (Fernando Sabino e Clarice Lispector, correspondências). Rio de Janeiro: Record, 2003.

SEVERINO, Alexandrino E. As duas versões de Água viva. In: **Revista Remate de Males**. Número 9. Vilma Áreas e erta Waldman (Orgs). Campinas: UNICAMP, 1989. p. 115-118.

VARIN, Claire. **Línguas de Fogo – ensaio sobre Clarice Lispector**. São Paulo: Limiar, 2002.

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança – e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1996.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Trad.: André Telles. (Coleção Conexões). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

▪ Ilustrações utilizadas

McKEAN, Dave. **Capas na areia – Sandman**. São Paulo: Opera gráfica editora, 2006.

Ilustração do capítulo 1: p.181.

Ilustração do capítulo 2: p.108.

Ilustração do capítulo 3: p.06.

Ilustração da conclusão: p.65.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)