

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MÁRCIA DE OLIVEIRA REIS BRANDÃO

MANIFESTAÇÕES SILENCIOSAS NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA:
Clarice Lispector e Chico Buarque

Niterói
2010

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

MÁRCIA DE OLIVEIRA REIS BRANDÃO

MANIFESTAÇÕES SILENCIOSAS NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA:
Clarice Lispector e Chico Buarque

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense como requisito para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura Comparada. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Profª. Dra. CELIA DE MORAES REGO PEDROSA

Niterói

2010

MÁRCIA DE OLIVEIRA REIS BRANDÃO

MANIFESTAÇÕES SILENCIOSAS NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA:
Clarice Lispector e Chico Buarque

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense como requisito para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura Comparada. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em _____ de 2010

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Celia de Moraes Rego Pedrosa - UFF - Orientadora

Prof. Dr. Evando Batista Nascimento - UFJF

Prof^ª. Dr^ª. Fátima Cristina Dias Rocha - UERJ

Prof^ª. Dr^ª. Angela Maria Dias - UFF

Prof^ª. Dr^ª. Olga Donata Guerizoli Kempinska - UFF

Niterói
2010

Para Luis Cláudio (*in memoriam*),
primeiro e grande amor.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, sempre, por tudo.

À minha irmã, Rosângela, pelo apoio para que eu persistisse nesse trabalho.

À Celia Pedrosa, pela orientação exigente e precisa, e por não desistir de mim.

Às Professoras Angela Maria Dias e Olga Donata Guerizoli Kempinska, pelas importantes orientações e sugestões feitas no Exame de Qualificação.

À Ilma da Silva Rebello, colega de curso, por sua constante disponibilidade em colaborar para o desenvolvimento da tese.

Ao Professor Odilon Antônio Paula Tavares, do CBPF, um grande e inestimável amigo.

Aos meus amigos do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas – CBPF. Todos, por cada contribuição e estímulo, mas principalmente à Denise, ao Herman e ao Laudo por estarem ao meu lado quando mais precisei e por continuarem ao meu lado.

O que é primeiro não é a plenitude do ser, é a fenda e a fissura, a erosão e o dilaceramento, a intermitência e a privação corrosiva. Ser é não ser, é essa falta do ser, falta viva que torna a vida desfalecente, inacessível e inexprimível, exceto pelo grito de uma feroz abstinência.

(Maurice Blanchot, *O livro por vir*, p.53)

RESUMO

O presente trabalho tem como foco o estudo do silêncio enquanto elemento desestabilizador de práticas discursivas tradicionais. Segundo pretende-se demonstrar, o que se concebe como categoria geral denominada “silêncio” remete a múltiplas formas de atualização no texto literário. Para tal buscar-se-á identificar suas diferentes manifestações em *A hora da estrela*, principalmente, e *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e em *Estorvo* e *Budapeste*, de Chico Buarque, e promover o diálogo entre tais textos e a reflexão filosófica desenvolvida a partir da segunda metade do século XX por autores como Roland Barthes, Maurice Blanchot, e mais recentemente por Jean-François Lyotard e Gilles Deleuze. As categorias do “neutro” e do “sublime” em suas relações com a escrita, o espaço e o movimento serão destacadas em nossa leitura.

Palavras-chave: escrita, silêncio e contemporaneidade

ABSTRACT

The present work has its focus on the silence as a destabilizing element of traditional discourse practices, that re-acts itself in many different ways. Having as starting point the identification of its configurations in the novels *A hora da estrela*, mainly, and *A paixão segundo G.H.*, written by Clarice Lispector, *Estorvo* and *Budapeste*, by Chico Buarque, we aim to promote a dialogue among them and some of the most representative writers of the philosophical thought who have been devoting themselves to the question since the second half of XX century: Roland Barthes, Maurice Blanchot, and, more recently, Jean-François Lyotard and Gilles Deleuze. The “neutral” and the “sublime” are some of the themes to be considered in our analysis, and their relationship with writing, space and movement.

Keywords: writing, silence and contemporaneity

SUMÁRIO

PRÓLOGO	10
1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
1.1 - O Sublime	20
1.2 - O Neutro	26
1.3 - O Silêncio	36
2. MANIFESTAÇÕES SILENCIOSAS	45
2.1 - <i>A hora da estrela</i> : uma experiência tácita	45
2.2 - Figurações do “Neutro” em <i>A hora da estrela</i>	76
3. TRANSPOSIÇÕES SILENCIOSAS	88
3.1 - <i>Estorvo</i> : a narrativa em movimento	88
3.2 - Reconfigurações espaciais em <i>Estorvo</i>	124
3.3 - Silêncio, escrita e o por vir: a experiência da linguagem em <i>Budapeste</i>	138
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
5. BIBLIOGRAFIA	180

PRÓLOGO

Decerto, com o auxílio desta mesma clareza interior, devida à música, a imagem luminosa apolínea não chegava a produzir o efeito característico das manifestações menores da arte apolínea. O que a epopéia ou o mármore animado podem fazer – forçar o olhar contemplativo a uma quietude estática em face do mundo da individuação – foi impossível à tragédia atingir, apesar de uma vida e uma nitidez superiores. Pudemos contemplar o drama e penetrar com olhos clarividentes no mundo agitado de seus motivos – e no entanto parecia-nos não ver desenrolar-se diante de nós mais que um quadro simbólico, de que julgávamos quase adivinhar o sentido mais profundo, quadro que queríamos afastar como se fosse uma cortina, para ver além dele a imagem original, o espetáculo primordial. A absoluta claridade do quadro não nos satisfazia; porque este parecia que ocultava tanto quanto desocultava; enquanto, pela sua revelação simbólica, parecia provocar a rasgar o véu; a desmascarar o além misterioso, a evidência luminosa e integral detinha no entanto o olhar fascinado, e protegia-o de uma visão mais profunda (NIETZSCHE, *A origem da tragédia*, s.d., p. 146-147).

Na análise que desenvolve em sua obra inaugural, *A origem da tragédia*, Nietzsche, embora ainda atribua à arte fundamentada prioritariamente no visível o sentimento apaziguador do belo, não repete nem a clássica hierarquização entre a imagem e a ideia, presente n' *A República* de Platão, nem a racionalista compreensão do

visível como acesso ao inteligível, a partir de sua síntese pelo pensamento. Apesar de caracterizar-se por uma concepção da arte como revelação de um uno primordial que supere o sentimento de individuação – como atesta o fragmento acima, construído a partir do campo semântico relacionado ao visual e contaminado pela noção de conhecimento como visão –, ao valorizar o sentimento de privação, o autor traz para o palco da reflexão sobre a arte outros elementos como o silêncio e o sublime.

A indeterminação, que desde o pseudo-Longino permeará o estudo do sublime, também integra a análise que o filósofo desenvolve sobre o surgimento, o apogeu e o declínio da tragédia. Esta é simultaneamente clarividência e ocultamento. O que a verdadeira tragédia desvela e ao mesmo tempo encobre é o horror experimentado pelo indivíduo, que se reconhece em declínio desde o instante em que principia sua existência. Esse terror da privação da vida, uma das matrizes do sublime, teria levado à prevalência do aspecto apolíneo sobre o dionisíaco na arte trágica, e ao seu conseqüente ocaso. Para Nietzsche, a única forma de suplantá-lo seria a percepção, alcançável a partir da música, de que a existência transcende o indivíduo.

Segundo sua perspectiva, então, a música seria o fundamento da arte trágica, constituindo uma espécie de língua geral, que de modo algum remeteria ao vazio da abstração. Ela “se assemelha às figuras geométricas e aos números, que na qualidade de formas gerais de todos os objetos possíveis da experiência e aplicáveis todos *a priori* tem um sentido preciso, não abstrato, mas inteligível à percepção e corrente” (ibid., p.100). A inteligibilidade da *essência do mundo*, através dela alcançada, resultaria de uma percepção imediata, sem o recurso à razão, que não seria elemento intermediador entre a existência e sua experimentação. Era através do canto realizado pelo coro que o espírito trágico dava-se a conhecer. Segundo assinala, quando do surgimento do gênero não havia uma contraposição entre os integrantes do coro e o público. Na verdade, pela

própria estrutura física do local onde se encenavam as peças, coro e espectador eram figuras intercambiáveis.

Embora destaque o papel da música, para Nietzsche, a tragédia em sua forma mais produtiva representaria a junção dos dois lados, dos mundos representados pelos dois deuses, Apolo e Dioniso – imagem e música. Essa união, entretanto, não seria apaziguadora, e sim responsável por instaurar e manter a tensão entre razão e paixão.

Ao propor a tragédia como uma arte superior, ou como aquela que considerou a verdadeira arte, o filósofo insurgiu-se contra o racionalismo, que teria sua base em Sócrates, e enfatizou o aspecto desvelador do êxtase dionisiaco ao expor os horrores da existência. Segundo sua perspectiva, Sócrates e Eurípedes representariam o discurso cientificista que, juntamente com a moral, cercearia a experiência humana, impedindo-a de transgredir os limites impostos pela razão. A necessidade do inteligível teria, então, superado o instinto e conduzido à transformação da arte trágica.

Com a introdução do prólogo por Eurípedes a tragédia ter-se-ia transfigurado e perdido sua força. Na tragédia euripidiana, um personagem se apresentava no início da encenação “para dizer quem é, o que precedeu à ação, o que aconteceu e até o que vai acontecer” (ibid., p.81). O prólogo, portanto, eliminaria quaisquer possibilidades de tensão que seria provocada pelo desconhecimento, pela incerteza do que estaria por vir. Ao prólogo coube a função de tornar inteligível a indeterminação própria da existência. O declínio da tragédia, então, seria resultante do desejo de reduzir, limitar a existência em sua profusão, antes experimentada por meio dela, ao explicável.

A crítica de Nietzsche ao racionalismo cientificista foi determinante para a reflexão sobre o discurso literário desde meados do século passado. Da ênfase ou questionamento do caráter mimético da arte, o foco do pensamento se deslocará para o seu caráter não-representativo, mas sim constitutivo, e a questão do silêncio será um dos aspectos mais relevantes. O pensamento contemporâneo tem buscado identificar

distintas formas através das quais efeitos de silêncio se manifestam no discurso literário. Entre estas, segundo a leitura proposta neste estudo, encontramos as categorias do neutro e do sublime e procedimentos de estilo como a adoção de uma escrita marcada pela hesitação, responsável pela instauração de um ritmo específico do/no texto. Tais aspectos serão mobilizados na análise das narrativas que integram nosso *corpus* ficcional.

1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A partir da Modernidade, as profundas alterações históricas e a explosão de tecnologias levaram ao surgimento de uma nova ordem social que se caracteriza pelo excesso e pela volatilidade. Somos continuamente bombardeados por fatos e informações que quase simultaneamente à sua ocorrência tornam-se obsoletos.

Após a eclosão das duas grandes guerras no século XX e com o avanço da técnica, teóricos como Walter Benjamin apontaram para um empobrecimento da capacidade do homem de experimentar e transmitir, através da narrativa, o saber oriundo dessa experiência. Esse fenômeno teria conduzido a duas direções: o surgimento da cultura de massa e a consequente desaturação da arte e, por outro lado, a implementação de práticas artísticas que teriam se afastado do real, conforme destacou Florencia Garramuño (2009) com relação à parte das manifestações vanguardistas da Argentina e do Brasil, das décadas de setenta e oitenta, nas quais a experimentação restringia-se ao aspecto formal. Segundo a autora, na análise que desenvolve sobre a ficção e a poesia produzidas nos dois países nesse período, esse processo estaria associado a um sentimento de desencanto face ao moderno.

O “Projeto Moderno” adotava uma visão teleológica em que passado, presente e futuro seriam regidos por uma lógica causal e trazia em si a crença na possibilidade de programar-se este último. Como meta final tinha-se, então, o desenvolvimento. Todos os esforços e todos os discursos voltavam-se para a sua concretização que, como destaca Lyotard, é “a ideologia do tempo presente” (1997c, p. 14). Ideologia que se mantém mesmo após ele ter fracassado no que seria sua única justificativa: a promoção do bem-estar do homem. Esse fracasso, entretanto, não aponta para o fim da história ou da experiência, como parte da crítica postulou, mas sim para a necessidade de enfrentar a realidade concebida no seu caráter de total indeterminação.

O processo de complexificação das relações histórico-sociais, inaugurado pela época moderna, alcançou no século passado patamares antes não imaginados e tem influenciado a reflexão nas diversas áreas do conhecimento, permitindo uma ampla revisão de conceitos até então tidos como imutáveis. As ciências humanas vêm buscando estratégias visando a compreender a nova ordem. Especialmente os estudos filosóficos desenvolvidos na França a partir da segunda metade do século passado têm-se dedicado a refletir sobre tais questões a partir da consideração das práticas artísticas em geral, com ênfase nas manifestações literárias, que, em contraposição ao mundo caracterizado pelo excesso, perscrutam nos interstícios, nos vazios, outras formas de significação. Entre tais manifestações, encontramos na narrativa ficcional contemporânea uma vertente que se caracteriza pela mobilização de categorias e procedimentos que remetem ao silêncio enquanto elemento desestabilizador do sentido como algo pré-determinado. Esse aspecto desestabilizador se verifica através de múltiplos efeitos e tem sido objeto de conceituação e leituras diversas.

Este trabalho visa a contribuir para a reflexão sobre o estatuto do silêncio na narrativa contemporânea, buscando identificar, a partir do diálogo entre os textos de Clarice Lispector e Chico Buarque e o pensamento teórico sobre o tema, como seus

efeitos se implementam nas obras ficcionais que integram nosso *corpus* e como tais obras incorporam as questões que integram a contemporaneidade tanto no que concerne à cena circundante quanto ao cenário mundial.

A escrita singular de Clarice Lispector, caracterizada pela complexidade dos temas e pela forma não-convencional de narrar, conferiu-lhe uma posição de destaque na ficção brasileira e ultrapassou limites territoriais, despertando o interesse de leitores e críticos de outros países. O veio filosófico foi enfatizado pela crítica como o dado mais marcante de sua produção. Com a publicação de *A hora da estrela*, sua escrita, embora mantenha-se afastada de padrões realistas e representativos, assume uma feição mais sociológica, o que causou, a princípio, estranhamento por parte da crítica.

No que se refere a Chico Buarque, apesar de inserções anteriores na literatura¹, somente a partir dos anos 90 o autor tem-se dedicado com maior regularidade à narrativa, com a publicação de *Estorvo* em 1991, *Benjamin* em 1995, *Budapeste em 2003* e *Leite Derramado* em 2009. Como nos textos de Clarice, recursos como a digressão, o fluxo de consciência, a ruptura com a cronologia e também a tematização de questões ligadas à relação entre ficção e realidade integram sua escrita. O trabalho com o real, a partir do modo como a experiência é mediatizada na construção do universo ficcional, aproxima a escrita de ambos, ao mesmo tempo que os afasta de vertentes que têm no aspecto representativo o seu eixo condutor. A produção ficcional de Chico Buarque, entretanto, insere-se em um contexto bastante distinto daquele em que escreveu Clarice Lispector, não só pelo acirramento das condições históricas instauradas desde fins do século XIX, mas também pelos aspectos específicos relacionados à produção e comercialização da literatura na época atual, elementos que certamente influenciam suas concepção e recepção. Em Clarice, ainda encontramos um

¹ Antes da publicação de *Estorvo*, seu primeiro romance, Chico Buarque escreveu a novela *Fazenda Modelo* e as peças *Calabar*, *Roda Viva*, *Ópera do Malandro* e *Gota d'água*, as duas primeiras tendo sido proibidas pela censura.

narrador que experimenta e cuja escrita narra essa experiência. Em Chico Buarque, o narrador é antes de tudo um espectador.

O fio condutor de nosso estudo será a reflexão filosófica desenvolvida por Roland Barthes, Maurice Blanchot, e, mais recentemente, Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard, enquanto uma forma de perspectivar a nova ordem instaurada a partir da Modernidade. Em nossa leitura, retomaremos as proposições de Barthes sobre o que denomina “o Neutro” e a releitura do “sublime”, desenvolvida por Lyotard. Tais elementos serão vinculados ao procedimento narrativo denominado “hesitação” ou “gagueira”, analisado por Deleuze, como responsável pela implementação no texto literário de um ritmo que remete ao silêncio. Finalmente, será também considerado o tema do “porvir” – que em oposição à visão teleológica, abre espaço para a indeterminação – prioritariamente vinculado ao ato da criação literária, que foi desenvolvido por Maurice Blanchot.

A questão do sublime em sua associação com o silêncio será o ponto de partida para a leitura de *A hora da estrela*. O foco da análise clássica sobre o tema, inaugurada em *Do sublime*, texto atribuído a Longino, estava no sentimento de elevação por ele despertado. No século XVIII, Edmund Burke o analisou prioritariamente vinculado ao temor da privação da vida². Esse também se encontra nas teses de Kant, entretanto, o eixo de sua leitura da experiência sublime está no domínio, por meio da faculdade da razão, do inapresentável.³ A partir da segunda metade do século XX, o pensamento filosófico lançou novas luzes sobre o tema, enfatizando a questão da temporalidade e

² BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*, 1993.

³ Cf. MORICONI, Ítalo. “Quatro (2+2) Notas sobre o Sublime e a Dessublimação”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 1998, p.107.

deslocando o eixo da análise para a questão do “acontecimento”, abordada por Lyotard⁴, como veremos adiante.

Serão ainda destacadas, na análise de *A hora da estrela*, algumas das figuras abordadas por Barthes em *O Neutro*⁵, que parecem encontrar ecos na narrativa de Clarice Lispector, como a matiz entre os termos latinos *taceo* e *sileo*, o par “pergunta/resposta” e a figura “retirar-se”.

O par ausência/presença ressurgirá em *O livro por vir* (2005), texto de Maurice Blanchot em que o silêncio desponta como uma das questões determinantes para a reflexão filosófica sobre o discurso literário na contemporaneidade. Segundo o autor, há na literatura uma fala secreta, mas sem segredo, i.e., apesar de permanecer não revelada, não guarda nenhum mistério a ser desvelado, apontando-se assim para a relação entre ausência e presença. Essa relação, como traço da literatura moderna, remete a uma fala específica que simultaneamente “é silenciosa e é o silêncio que fala” (ibid., p.321), assinalando uma espécie de vacância em que coexistem tudo e nada, ou toda a fala e nenhuma fala. Outro ponto determinante em sua análise é o reconhecimento de que a partir da Modernidade o foco da narração se deslocou da história a ser contada para a própria trajetória de sua constituição. A luta do escritor frente à palavra, a necessidade

⁴ Cf. LYOTARD, Jean-François “O sublime e a vanguarda”, In: _____ . *O Inumano: considerações sobre o tempo*, 1997 e _____ . *Lições sobre a analítica do sublime*, 1993.

⁵ *O Neutro* foi elaborado a partir das notas de aula de Barthes para o curso homônimo ministrado no *Collège de France*, no ano de 1978, posteriormente compiladas por Thomas Clerc. Conforme esclarece Éric Marty no Prólogo de *Como viver junto*, curso que antecedeu *O Neutro*, ambas as publicações não são uma releitura ou transcrição oral das aulas ministradas, mas sim “arquivos de cursos”. Marty também esclarece que as edições francesas adotaram o formato de brochura visando a evitar “o aspecto doutrinal da forma livro” e “respeitar, des-respeitando”, a vontade do escritor: “Sabe-se que, em matéria literária como em outras, nunca existem últimas vontades, e quando, por ingenuidade ou por remorso, um escritor decide, no último momento, deixar instruções, é para que estas sejam traídas, o que sempre acontece. Assim, quando se tratou de publicar os “Cursos do Collège de France” de Barthes, não pensamos em nenhum testamento, nem numa fidelidade piedosa ao morto, mas quisemos pensar essa publicação dentro da lógica global da obra, do pensamento que a guiava e da ética que tinha sido, ao mesmo tempo, seu objeto e seu vigia. Foi pois muito naturalmente que, ao dar início à nossa reflexão, lembramo-nos daquelas palavras de Valéry [“A forma custa caro”], verdadeira *mise en abyme* do jovem Barthes no coração do Barthes póstumo”. Tais observações são especialmente relevantes se consideramos a questão da autoria mobilizada tanto em *A hora da estrela* quanto em *Budapeste*, como apontaremos adiante. Cf. BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*, 2003a, p.IX-XXI & _____. *O Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*, 2003b.

simultânea de dizer e fugir ao excesso de discurso, recusando a via fácil da representação, elementos por ele destacados, tornam seu texto ferramenta relevante para o estudo das questões envolvidas no ato da escrita que também são tematizadas em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e *Budapeste*, de Chico Buarque.

Em *Estorvo e Budapeste* o constante deslocamento dos narradores-protagonistas, traço marcante da narrativa, nos levou a eleger a questão do movimento, e consequentemente do espaço, como um dos focos para o estudo do tema do silêncio no texto. Nesses romances, o desvelamento da subjetividade como um processo em devir traz para a cena o silêncio como uma experiência de linguagem também vinculada ao ato da escrita, tornando bastante profícua sua associação às questões tratadas por Barthes e Blanchot e às considerações desenvolvidas por Giorgio Agamben sobre as relações entre infância, experiência e história na contemporaneidade.

1.1 - O Sublime

A questão do sublime foi desde o texto intitulado *Do sublime*, atribuído a Longino (1985), um dos traços distintivos da arte. Mas se em seu tratado o sublime estava associado ao belo, a partir da Modernidade, a experiência do sublime sofrerá profundas transformações que serão perscrutadas pela reflexão filosófica desenvolvida desde então. O tema será considerado através de uma nova ótica, na qual a questão da temporalidade vai adquirir função determinante, como podemos depreender dos textos de Lyotard “O sublime e a vanguarda” (1997) e *Lições sobre a analítica do sublime* (1993) a ele dedicados.

Também Benjamin (1994), ao tratar da obra de arte no que denominou “a era da reprodutibilidade técnica”, assinalou as relações entre a possibilidade de se reproduzirem infinitas cópias, a partir do advento da fotografia, e um processo de desaturação da arte, subvertendo o caráter sublime que lhe era atribuído tendo por base critérios como unicidade e autenticidade anteriormente envolvidos tanto na sua produção quanto na sua recepção.

O texto de Longino visava ao estabelecimento de regras e aspectos que deveriam se fazer presentes de modo a configurar o que se define por sublime. Adotando um método comparativo, procurava-se identificar, através de exemplos extraídos de autores como Demóstenes e Cícero, suas características e seus elementos constitutivos. Segundo o autor, o patético, o empolamento e o excesso estariam longe de provocar o arrebatamento próprio ao sublime. Diferentemente, a grandeza de emoções, de tema e o uso apurado da linguagem permitiriam alcançá-lo. A questão da permanência do sentimento de arrebatamento também é destacada por Longino: para o autor, o sublime, embora caia como um raio, provocando intensa comoção, é duradouro. Tal

característica aparentemente paradoxal foi observada por outros estudiosos que posteriormente assinalaram a duplicidade contida em sua experimentação. O sublime provoca uma emoção intensa e instantânea, cujo efeito, ou lembrança, deve perdurar para que ele venha realmente a se configurar.

Edmund Burke (1993), em obra lançada em 1757, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*, buscou analisar questões envolvidas naquela que define como a mais forte ou poderosa das paixões vivenciadas pelo homem. Embora tenha dedicado vários dos fragmentos que compõem o seu tratado ao estudo de características presentes nos objetos responsáveis por provocar o sentimento do sublime, o que poderia indicar uma priorização do objeto em suas proposições, a análise tem como eixo as sensações e os estados vivenciados pelo sujeito. A introdução de sua obra, intitulada “Sobre o gosto”, destaca não só o papel que desempenham a imaginação e o juízo para sua configuração, mas também a reversibilidade nas relações entre sujeito e objeto, envolvida tanto na experimentação do sublime, quanto na constituição do gosto:

Enquanto levamos em conta as qualidades sensíveis dos objetos, apenas a imaginação parece interessada; parece, também, que somente a ela concernem as paixões quando são representadas, porque, mediante a força da simpatia, são sentidas por todos os homens, sem nenhum auxílio do raciocínio, e sua verdade é reconhecida por todos os corações... No entanto, como muitas das obras da imaginação não se limitaram à representação dos objetos sensíveis e nem a mover as paixões, e sim estenderam-se até os costumes, às índoles, às ações e aos desígnios dos homens, as suas relações, as suas virtudes e o seus vícios foram trazidos para a esfera do juízo, que é aperfeiçoado pela atenção e pelo hábito de raciocinar.

.....

Em suma, parece-me que o denominado gosto na sua acepção mais geral, não é uma idéia simples, e sim algo composto em parte de uma percepção dos prazeres primários dos sentidos e dos prazeres secundários da imaginação, e em parte dos vereditos da faculdade do juízo, no que concerne às várias relações dessas duas espécies de prazeres e no que diz respeito às

paixões humanas, aos costumes e às ações dos homens (BURKE, 1993, p.36).

Essa análise, em contraposição ao que ocorre no texto de Longino, estabelece uma clara distinção entre o belo e o sublime a partir das diferentes sensações por eles despertadas. Segundo Burke, pode-se passar de um estado que define por indiferença ao estado da dor ou do prazer, ambos considerados positivos porque não se dão pela privação. O foco de sua tese está na independência entre os estados de dor e prazer, ou seja, no fato de que a ausência por si de dor não remete automaticamente ao estado de prazer. De modo análogo, não é a cessação da dor responsável imediata pela experimentação de um estado de prazer. Tanto da experiência da dor quanto da do prazer podemos retornar ao estado de indiferença. Para referir-se especificamente ao estado vivenciado quando da cessação da dor (privação da dor), Burke prefere utilizar o termo *delight* (deleite), restringindo o emprego do termo *prazer* apenas para quando tal estado é experimentado de forma afirmativa, ou seja, quando ele não advém da cessação – *ausência* após a *presença* – da dor, mas sim como algo que, ao despontar, já é uma emoção positiva e não sucedâneo de um sentimento desagradável. Para Burke, a experimentação do sublime está indissociavelmente vinculada ao terror causado pela possibilidade de privação da vida e à sua superação.

O sublime também foi objeto das reflexões de Immanuel Kant (1995) em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, publicada em 1790, desdobrando-se nas analíticas do “belo” e do “sublime”. O eixo de seu pensamento sobre o tema estava na “relação de conhecimento entre sujeito e natureza”.⁶ Em Kant, o sentimento do sublime estaria vinculado ao domínio, por meio da faculdade da razão, do terror causado pelo infinito

⁶ Cf. MORICONI, I. “Quatro (2+2) Notas sobre o sublime e a dessublimação”, 1998. p.106

ou pelo absoluto, ambos vinculados à natureza, gerando-se, respectivamente, o matemático-sublime e o dinâmico-sublime.

O infinito representaria aquilo que não pode ser formalizado em uma grandeza matemática. Impossível de ser controlado pela imaginação ou pelo entendimento, ele constitui uma ameaça ao sujeito cognitivo. Quanto ao terror provocado pela possibilidade de privação da vida, ele seria causado pelas forças incontroláveis da natureza, remetendo a um absoluto. Nesse sentido, tanto o matemático-sublime quanto o dinâmico-sublime se aproximam, pois surgem da impossibilidade de serem apresentados – o infinito e o absoluto – a partir de uma forma, como nos diz Ítalo Moriconi:

No discurso kantiano, o medo da morte e das forças da natureza acaba por funcionar como suplemento comparativo que permite dramatizar o caráter extremamente ameaçador daquilo que não pode ser representado mediante qualquer tipo de formalização (Op. cit., p.107).

O sublime kantiano reúne em si prazer e desprazer. Ao momento negativo, causado pelo infinito ou pelo terror da privação da vida, sucede-se o momento afirmativo, a partir do controle destes pela faculdade da razão.

O caráter ascético da teoria kantiana residiria no fato de que tanto o infinito quanto o absoluto, não podendo ser objetivados (formalizados) por meio da imaginação e do entendimento, que têm sua base nos sentidos, constituíram elementos supersensíveis.

O tema da privação, fundamental nas análises de Burke e Kant, foi desdobrado por estudiosos do século XX como Jean-François Lyotard (1997). Referindo-se a outros críticos que também se debruçaram sobre o tema, Lyotard assinala que, apesar de empenhar-se para o estabelecimento de uma poética sobre o tema, o texto de Longino já

deixava transparecer um paradoxo fundamental: a permanência da indeterminação do que seria o sublime. Essa indeterminação seria responsável por desconstruir o edifício da normatização da arte, sempre intentada. Se o belo representa a emoção afirmativa, e, portanto, remete ao ganho, o sublime está associado à falta ou ao temor de que algo falte. Como ressalta Moriconi, “se a experimentação do belo se dá na contemplação, diz Kant que a do sublime se dá como movimento” (ibid., p.107), acentuando a temporalidade como seu elemento constituinte.

Lyotard destaca exatamente o aspecto temporal da experiência do sublime e reinsere o tema da sublimidade na reflexão sobre a arte na era contemporânea. A questão central se desdobra não no contínuo temporal que a cronologia supostamente apaziguaria com a ilusão de que passado, presente e futuro simplesmente se sucederiam, mas na suspensão que o *now* (agora) instaura, porque ele próprio é indeterminação ou “desconhecido pela consciência, esta não o pode constituir” (LYOTARD, 1997a, p.96). O filósofo francês retoma o tema da privação vinculando-o ao temor de que nada aconteça, de que a obra não se faça. Para o autor, o sublime se caracteriza pela manutenção desse sentimento de suspensão que é, no entanto, indispensável exatamente como possibilidade de que algo aconteça, ainda que *o que aconteça seja o nada*.

Em seu artigo “Acontece”, João Camillo Penna (2003), ao considerar a indeterminação própria ao sublime que perpassa toda tentativa para sua compreensão, destaca a questão da falta já no estabelecimento da autoria do texto seminal sobre o tema:

Problema curioso o que o sublime coloca, que remete ao paradoxo da retrospectiva, e que retorna sintomaticamente neste desaparecimento diante dos comentários: desde o pseudo-Longino, o sublime aponta para um acontecimento grandioso contido na tradição mas que agora falta. Com o agravante de que a própria atribuição do tratado *Do sublime* [*Perí Hypsous*], do século I – matriz de toda a discussão sobre o tema – ao retórico helenístico

Longino do século III, seja na verdade pseudos, isto é, uma “mentira” ou uma invenção da tradição. (PENNA, 2003, p.98).

Retomando Burke e as teses de Kant sobre o sublime, Penna aponta para a distinção no modo de experimentação da falta nele implicada. Em Kant, a falta se vincula ao inapresentável e envolve uma contradição: a impossibilidade de apresentar-se um Absoluto e a possibilidade de que tal impossibilidade se apresente. Note-se que em Kant, como vimos, é a possibilidade de apaziguar esse sentimento aterrador do inapresentável, através do recurso à faculdade da razão, que conduz ao estado de ascese espiritual, gerando o sublime. Em Burke, a falta associa-se à supressão do sentimento de privação que propicia a experimentação do sentimento de *delight*, para ele, o próprio sublime. Tal experiência é concebida como *ocorrendo* no tempo, entre um momento e outro ou entre a dor e o *delight*.

É este que gera o sublime segundo Penna, que aborda dois elementos indissociáveis para a reflexão: a articulação da falta/a articulação como falta. Conforme destaca, remetendo-nos a Lyotard, o elemento fundamental do sublime é a experiência – ou o acontecimento – e sua complexidade reside justamente no fato de que “O acontecimento nadificante volve a nada, e apresenta, por assim dizer, o acontecimento do nada, materialização do vazio angustiante, experiência da falta de experiência que se transforma na experiência da falta” (op. cit., p.100).

A experiência sublime tem na falta e na permanência da indeterminação, portanto, o seu dado essencial. O sublime funda-se no paradoxo: é uma falta que, entretanto, se repete, por essa razão ele só pode ser concebido como uma experiência temporal indissociável do acontecimento enquanto uma possibilidade, simultaneamente presente/presença e suspensão.

1.2 - O Neutro

Em “Masculino, Feminino, Neutro”, Roland Barthes (1976) dá início à sua análise, desenvolvida posteriormente em *S/Z* (1999), da novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac⁷. O artigo insere-se numa leitura estrutural da narrativa, procurando identificar os elementos que conduzem a possíveis interpretações do texto, pois, como o próprio autor declara “esta novela comporta várias entradas” (op. cit., p.12). Tais elementos estariam associados a determinadas perguntas que envolveriam “suspenses de ser” – “Quem é? / O que é?” – e “suspenses de fazer” – “Quem fez? / Qual será o desfecho dessa ação?”. Essa estrutura regeria as obras que seguem um paradigma narrativo tradicional. O romance moderno, se não abandonou completamente essa forma de composição narrativa, a relegou para um plano contingencial. A ênfase se deslocou para o modo como o texto se constrói – e desconstrói – daí muitas vezes seu aspecto metaficcional, e sua última página, outras tantas vezes, longe de representar o seu fim, deixar a narrativa em aberto. De modo análogo, seus personagens adquirem função muito mais por sua *composição*⁸ do que por sua *definição*. Na narrativa moderna, os personagens se apresentam multifacetados e em constante alteração, por esta razão, não importa defini-los, mas sim apresentá-los em sua complexidade, apontando para a subjetividade como algo em devir.

⁷ Na novela de Balzac, o narrador relata a um personagem feminino, surpreso com a figura de um ancião enfeitado e maquilado, a história de um escultor que se apaixona por uma cantora sem saber, na verdade, tratar-se de um castrado. Inspirado em sua figura, que reuniria em um único ser toda a beleza que até então só teria encontrado fragmentada, esculpe uma estátua e pretende raptar a jovem para viverem um grande amor. Ao descobrir tratar-se de um castrado, enfurecido, tenta destruir a escultura e matar aquele que o enganara, mas termina assassinado por empregados do protetor do eunuco. O ancião é, na verdade, o castrado. Cf. BALZAC, H. *Obras Completas*, 1956, p.553-587.

⁸ A noção de composição está sendo por nós utilizada na acepção que Barthes lhe atribui no próprio artigo para referir-se à arte. Segundo o autor, esta constitui uma espécie de compósito capaz de reunir em uma única realização características contraditórias ou dispersas, sem que, entretanto, estas se anulem, apagando a diferença.

Segundo a leitura de *Sarrasine* proposta por Barthes no artigo, a novela seguiria o padrão narrativo tradicional, o que o leva a retomar em seu texto pressupostos da lingüística. O autor assinala que, “a lingüística está fundada principalmente sobre a análise de modelos assertivos: a asserção representa a norma [...] e a interrogação o desvio (da mesma forma que a negação)” (BARTHES, 1976, p.5). O modelo assertivo, entretanto, seria, no caso das narrativas, um instrumento através do qual se alimentaria o modelo interrogativo (o suspense e sua decifração), fim último da narração.

Embora destaque a importância desse modelo suspensivo – interrogativo – e o utilize para conduzir sua análise de *Sarrasine*, visando ao que denomina “decifração do texto”, a ênfase, e a conseqüente relevância do artigo, está na identificação de elementos do discurso que corroboram na construção do enigma da narrativa. São os signos de que essa se constitui que trazem para a pauta a questão do masculino/feminino/neutro. São esses mesmos signos que confundem o personagem central da trama e, ao mesmo tempo, permitem deslindar seu enigma.

Tendo como eixo o personagem balzaquiano, a análise enfatiza a relação entre o castrado⁹ e o neutro. Reportando-se sempre à questão lingüística, Barthes assinala que, assim como ocorre com o castrado, o que marca o neutro na língua francesa seria uma falta, instaurada devido ao padrão binário sexual – masculino/feminino –

⁹ O foco do artigo está na questão da castração vinculada à ausência de marca, em oposição à presença, em determinadas formas lingüísticas, como meio de constituir a significação. Sabemos, entretanto, conforme o próprio Barthes ressalta, na nota adiante reproduzida, que o tema da castração é basilar para a “Teoria da Sexualidade” proposta por Freud. De acordo com o *Vocabulário da Psicanálise* de Laplanche e Pontalis: “COMPLEXO DE CASTRAÇÃO - Complexo centrado no fantasma (fantasia) da castração, que vem trazer uma resposta ao enigma posto à criança pela diferença anatômica dos sexos (presença ou ausência de pênis): esta diferença é atribuída a um corte do pênis da criança do sexo feminino. A estrutura e os efeitos do complexo de castração são diferentes no rapaz e na menina. O rapaz teme a castração como realização de uma ameaça paterna em resposta às suas atividades sexuais, do que lhe advém uma intensa angústia da castração. Na menina, a ausência do pênis é sentida como um dano sofrido que ela procura negar, compensar ou reparar” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1983, p.111). Barthes: “Na perspectiva de uma análise psicológica – que não é a deste estudo – seria fácil mostrar que *Sarrasine* ama em *Zambinella* o próprio castrado; notaríamos então sua agressividade em relação àquilo que ele acredita portanto ser uma mulher; sua insistência em declarar que ama em *Zambinella* aquilo que a faz um castrado (“Oh! Frágil criatura! Como poderia ser diferente?” e até a feminilidade mesma do nome *Sarrasine*, escolhido contra o masculino correntemente atestado pelo onomástico francês (*Sarrazin*) (1976, p.14)”. Nos dois casos, entretanto, o aspecto determinante é a vinculação do tema da castração e do neutro a um menos, a uma falta, a uma ausência.

institucionalizado. A distinção, na verdade, que a língua fracassa em reproduzir (“se a ausência de marca faz dela [de uma determinada forma linguística] o feminino, de que poderia ser feito o neutro?” (ibid., p.10)), não é sexual e sim entre “animado” e “inanimado”. O centro do texto deslocar-se-ia, então, da questão sexual para a da vida: Sarrasine, finalmente, quando decifra o enigma, é incapaz de proferi-lo e... morre. Essa é a metáfora da novela, nos diz Barthes:

A segunda pergunta (Quê?) dá à novela toda a sua especialidade. É ainda o ancião, e é principalmente Zambinella que a representam: de que natureza são eles? A pergunta, para falar a verdade, não tem por objetivo uma escolha de nomes, mas a possibilidade mesma da nomeação: o que é sugerido, a título interrogativo, é antes de tudo a categoria do inominável, da *coisa*, no sentido fantástico do termo; o *suspense* de ser, aqui, não é ignorância, mas enigma: o ancião atemoriza como uma coisa de que não se pode achar o nome (ele amedronta, não se pode tocá-lo), e Sarrasine morre quando pode dar a Zambinella seu verdadeiro nome: de todas as coisas, ela é a mais terrível, ela é o *nada*... (BARTHES, 1976, p.6, grifos do autor).

A questão do neutro na novela está prioritariamente vinculada ao discurso enquanto atualização da língua, pois, conforme assinala o autor relembrando o padrão assertivo da língua francesa¹⁰, ele, o neutro, não é o inexpressivo, mas o morfologicamente não-marcado. No texto metaforizado na figura do castrado, ele é, portanto, aquilo que não pode ser nomeado, e, no universo predominantemente linguístico do homem, o que não pode ser nomeado é *nada*, ausência que remete a uma das manifestações do silêncio. O castrado silencia sobre sua condição, ainda que instigado a fazê-lo pelos parceiros do teatro que querem divertir-se à custa do escultor. Posteriormente, é a família que mantém sob silêncio a história.

O personagem Zambinella, o neutro, representa, em *Sarrasine*, a privação da vida, e, finalmente, a privação da arte. Balzac reúne na figura do castrado a falta e o

¹⁰ Este padrão também é comum à língua portuguesa.

inapresentável, características que, como vimos, integram a experiência do sublime. A relação entre apresentável/inapresentável também se associa, na novela, à criação artística, pois é a espessura da escultura, a arte de Sarrasine, que o leva a tentar decifrar o que não deve, não pode ser decifrado por sua inelutável indefinição. No prólogo da novela, como destaca Barthes, a questão da arte já se coloca. Se sua introdução na arte trágica foi para Nietzsche responsável por seu ocaso, na obra de Balzac, o texto introdutório é responsável por iniciar o jogo que a narrativa desenvolverá a partir dos contrastes entre feminino e masculino, calor e frio, vida e morte. A pintura de um Adônis, feita com base na escultura, que posteriormente sabemos ser a re-criação de Zambinella por Sarrasine, é considerada, por uma das personagens, perfeita demais para representar um homem. Barthes retoma, então, a partir das duas modalidades artísticas, a pintura e a escultura, a relação entre superfície e profundidade:

Toda a novela faz aparecer, assim, o que se poderia chamar a dialética de Pigmaleão, que consiste, para o artista, em amar a própria ilusão, não seu conteúdo, e em definir sua criação, menos pela plenitude de sua referência que pelo desvio de seu reflexo: pois imitar é finalmente diferir, é distanciar a referência ao infinito, é trazer incessantemente o “fundo” da obra à sua superfície: as obras não têm reverso, e é nisso que a Zambinella, à sua maneira era uma obra perfeita [...] Poder-se-ia dizer que a estátua, comportando uma espessura a ser investigada, arrasta o escultor a uma paixão da decifração e à verdade do referente, enquanto a pintura (feita por outro, não se deve esquecer) sendo imediata, sem profundidade, sem reverso e sem coração, retém o artista na verdade da ilusão; pintor, Sarrasine não tentou virar a tela e não arriscou descobrir ali com horror o *nada* de seu segredo ... (ibid., p.14, grifos do autor).

Assim como a pintura, a arte da escrita, em oposição à escultura, também estaria no nível da superfície, tendo em vista o aspecto sucessivo da linguagem, por esta razão, a narrativa partilharia com Sarrasine o processo de reconhecimento quanto à situação do

castrado. Primeiramente este seria apresentado com as marcas linguísticas do feminino [a Zambinella], enquanto esta é, para o protagonista, uma mulher, passando, então, à ausência de marca [Zambinella] quando é revelada a sua real condição.

O tema do neutro, como apagamento de marcas pautadas na oposição paradigmática, apontando para a indeterminação e mobilizando a falta, discutido no artigo, retorna em *O Grau Zero da Escrita* (2004). A partir da consideração das diversas formas de atualização da linguagem – língua, estilo, escrita – Barthes busca focalizar especificidades inerentes a cada modalidade. Ao tratar da relação entre língua e estilo, o texto traz para a cena as noções de horizontalidade e verticalidade, que apontam para a questão da temporalidade e da espacialidade. O autor atribui à língua/fala uma estrutura horizontal: “seus segredos estão na mesma linha que suas palavras e aquilo que esconde é deslindado pela duração mesma de seu contínuo” (BARTHES, 2004, p.11). Ao estilo, por sua inelutável associação às vivências daquele que escreve, o caráter vertical: é um mergulho na memória, no passado: “equação entre a intenção literária e a estrutura carnal do autor (há que se lembrar que a estrutura é o depósito de uma duração)” (ibid., parênteses do autor).

Entre língua/fala e estilo estaria a escrita. Esta é para o autor uma *função*, por ser indissociável do contexto histórico no qual emerge, sem, entretanto, deter papel representativo. A forma narrativa aproximaria as escritas romanesca e histórica. Barthes destaca o uso do *passé simple* em francês para a escrita do romance. Esse tempo verbal, ausente da linguagem oral, reuniria características especiais e determinantes para distinguir a escrita. Um dos aspectos mais importantes do uso do *passé simple*, é que este, ao abolir a duração, especialmente no caso da escrita da História, destituiria a realidade de sua espessura. Ao abstrair a duração, o romance excluiria o conflito, a tensão entre os tempos, integrando o sistema de segurança das Belas Letras, que se manteria inalterado e portador do *sentido*. De modo análogo, a adoção da terceira

peessoa permitiria alcançar-se a imparcialidade necessária para a verossimilhança da narração, integrando também tal sistema.

É exatamente a espessura da escrita, seu mergulho em usos precedentes – “a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas” (ibid., p.15) – que, paradoxalmente, leva Barthes a postular para ela um “grau zero”. A proposição de uma escrita como distinta da língua e do estilo, embora a eles relacionada, enfatiza o vínculo entre a escrita e a experiência histórica. O que se denomina como escrita neutra é uma escrita sem marcas pré-determinadas, que se afasta de um projeto realista-naturalista revelado como artificial. O próprio Barthes, entretanto, reconhece a utopia de uma escrita neutra ou branca:

Tendo partido de um nada em que o pensamento pareceria se elevar feliz sobre o cenário das palavras, a escrita atravessou assim, todos os estados de uma solidificação progressiva: primeiro objeto de um olhar, depois de um fazer e, finalmente, de um homicídio, atinge hoje um último avatar, a ausência: nessas escritas neutras, chamadas aqui “o grau zero da escrita”, pode-se facilmente discernir o movimento mesmo de uma negação, *e a impotência de completá-la num lapso de tempo*, como se a Literatura, tendente há um século a transmutar a sua superfície numa forma sem hereditariedade, não mais encontrasse pureza a não ser na ausência de todo signo, propondo enfim o cumprimento desse sonho órfico: um escritor sem literatura (ibid., p.6-7, grifo nosso).

Inelutavelmente marcada por sua inserção na experiência histórica, a escrita neutra, embora busque escapar, negar a determinação, sabe-se incapaz de fazê-lo totalmente, pois não há literatura sem signo, signo sem história. Do reconhecimento da impossibilidade de se alcançar “o grau zero”, o autor retoma o “Neutro” como uma categoria que envolve uma pluralidade de significados. Da relação linguística entre

animado e inanimado, foco da análise em seu artigo inaugural, o autor buscará identificar enunciadores do que denominou de “Neutro” ou, mais precisamente, “desejo de neutro” (BARTHES, 2003b, p.5). Na primeira aula do curso que lhe dedicou, Barthes esclarece que não visa a expor ou fixar um conceito. Referindo-se a Nietzsche, declara ter sido este

quem melhor desmontou o conceito (*Livre du philosophe*, p.181): “Todo conceito nasce da identificação do não idêntico” → portanto, conceito: força redutora do diverso, do devir que é o sensível, o *aísthesis* → portanto, se quisermos recusar a redução, será preciso dizer não ao conceito, não o usar. Mas então, como falaremos, nós outros, intelectuais? Por metáforas. Substituir o conceito pela metáfora: escrever. (ibid., p. 323)

Embora aponte a metáfora como via alternativa ao conceito, o próprio Barthes reconhece que a única forma de abalar o sentido por ele fixado é retomá-lo, colocando-o em jogo. O autor traz, então, para a cena, a possibilidade de promoverem-se infinitos deslocamentos e substituições de significados.¹¹ O que concebe como “Neutro” é antes uma travessia. Assim, para apresentá-lo, durante o seu curso no *Collège de France*, elege vinte e três figuras pelas quais declara “passar o neutro” (2003b, p.21) e que constituiriam atualizações de seu tema. Na abordagem de tais figuras, germinam outras, criando-se não só uma rede de leituras, como declara textualmente pretender, mas uma rede de significados que se suplementam continuamente. Barthes, ele mesmo o declara, exhibe (apresenta) “Neutros”. A categoria proposta pelo autor, portanto, assim como o

¹¹ Jacques Derrida foi um dos primeiros pensadores a destacar a importância de se mobilizarem os conceitos para então redimensioná-los: “A qualidade e fecundidade de um discurso medem-se talvez pelo rigor crítico com que é pensada essa relação com a história da Metafísica e aos conceitos herdados. Trata-se aí de uma relação crítica à linguagem das ciências humanas e de uma responsabilidade crítica do discurso. Trata-se de colocar expressa e sistematicamente o problema do estatuto de um discurso que vai buscar a uma herança os recursos necessários para a desconstrução dessa mesma herança. Problema de *economia* e de *estratégia*”. In: DERRIDA, J. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”. In: _____. *A escritura e a diferença*, 1971. p.235, grifo do autor.

silêncio, como veremos adiante, será marcada pelo paradoxo: simultaneamente menos e plural, manifestando-se através da multiplicidade das figurações propostas.

Entre estas, a matiz entre “*taceo* e *sileo*” é analisada como constituinte da figura “silêncio”. O termo latino *sileo* estaria associado ao estado físico das coisas, ausência de movimento, ruído – “Em suma, *silere* remeteria de preferência a uma estado de virgindade perene das coisas, antes de nascerem ou depois de desaparecerem (*silentes* = os mortos)” (ibid., p.49) – enquanto *taceo*, do verbo *Tacere*, representaria a ausência de fala, relacionando-se ao discurso enquanto traço distintivo do homem. O autor também destaca, quanto ao silêncio verbal, que mesmo que o desejo de silêncio não implique desejo de sentido, inexoravelmente o silêncio se transforma em signo. De modo análogo, para tratar do silêncio não há como escapar à fala.

O par “pergunta/resposta” também é considerado na análise do tema. Para Barthes, a pergunta é uma forma de terrorismo: “em toda pergunta está implicado um poder” (ibid., p.222), pois aquele que pergunta raramente não sabe, não pressupõe uma resposta, aquela que deseja ou julga apropriada. Esse terrorismo da determinação pode, entretanto, ser subvertido através da mobilização do “Neutro” que, por sua imprecisão característica, constituiria uma esquiva à pergunta. Associado ao silêncio, ele surge como uma alternativa à pré-determinação que a pergunta parece cada vez mais impor, ao ter-se transformado de possibilidade de abertura em fechamento. O autor destaca, então, formas distintas de esquivar-se a essa pré-determinação. A própria pergunta, então, mantendo-se em aberto, assumiria nova função. Tais figuras vinculam-se ao silêncio – e ao sublime – enquanto privação, uma de suas manifestações aqui propostas. Note-se, entretanto que a falta aqui não é concebida como negação da vida ou da linguagem.

Outra figura, também associada à neutralidade, é o que chama de “retirar-se”. Tratada sob variados ângulos pelo autor, ela envolve as relações entre o movimento e o

espaço-tempo. O ato de retirada associa-se a outra manifestação do silêncio, este então concebido como um ritmo, conforme veremos em *Estorvo e Budapeste* de Chico Buarque.

A relação entre a morte, o silêncio e o neutro é também destacada na abertura de seu curso, quando Barthes informa que a reflexão será alimentada por autores que já faleceram e declara se sentir dilacerado pelo contraste entre a vitalidade de suas obras e a tristeza de sabê-los mortos. Note-se, entretanto, que a postulação da “morte do autor” como forma de afirmar a prevalência do texto, da matéria escrita, então denominada “escrita neutra”, já se fizera força motriz de artigo homônimo¹². Também em “Da obra ao texto” (1987b), o filósofo procurava apontar a necessidade de afastar-se a figura do autor, que a partir da valorização do indivíduo pela ideologia capitalista teria quase sido transformada em instituição, para que se deixasse falar a linguagem. O que Barthes parecia propor, então – lembremos que tais artigos foram escritos no fim da década de 70 – era a superação de uma vertente interpretativa que, levada ao extremo, estabelecia total correspondência entre vida e obra, desconsiderando que a inelutável ligação entre o texto e a experiência do autor só pode ser compreendida enquanto um sistema de relações em constante alteração. A crença na autonomia da obra de arte teria induzido a práticas artísticas estetizantes, conforme tem sido apontado pela crítica contemporânea que também assinala o resgate da experiência na elaboração artística a partir da década de 70 do século passado.¹³ No que tange à sua vinculação com o neutro, a morte seria o ápice da neutralidade, não remetendo, entretanto, à extinção da possibilidade de significação, mas sim para a dissolução do conflito, mantendo ativa a relação fundamental à qual remete o “neutro”: vida e morte, já destacada pelo filósofo, como vimos, em seu artigo sobre Sarrasine.

¹² Cf. BARTHES, R. “A morte do Autor”. In: _____. *O rumor da língua*, 1987.

¹³ Cf. GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, 2009.

É importante observar que suas proposições sobre o “neutro” permitem desconstruir a visão tradicional que o concebe como ausência de posição, imobilismo. O neutro barthesiano não é o inexpressivo. O autor resgata a categoria como alternativa à determinação, como forma de evitar o conflito porque este, segundo indica, mantém a ordem opositiva – ou isto ou aquilo – predominante na cultura ocidental. Na relação entre animado e inanimado, vida e morte, que desde seu artigo inaugural sobre o tema foi destacada como dado central de sua perspectiva interpretativa, esses elementos são concebidos como complementares e não excludentes.

O “Neutro”, portanto, remete sim a uma indeterminação, está “entre o sim e o não”, como estamos, todos, após a derrocada das certezas que predominaram até a época moderna. Mas, como diz o próprio autor no resumo que elaborou para o anuário do *Collège de France*: “o Neutro não corresponde obrigatoriamente à imagem pobre essencialmente depreciada que dele faz a *dóxa*, mas pode constituir um valor forte, ativo” (op.cit., p.431). O que a categoria acentua é a possibilidade de variação contínua, de se atualizar em múltiplas figurações, sendo, portanto, não *um devir em*, mas sim *um devir-devir*.

1.3 - O Silêncio

Em *O livro por vir*, Maurice Blanchot (2005) retoma a distinção entre língua, estilo e escrita desenvolvida por Barthes e a associa à crise da literatura contemporânea. Se Barthes se refere à “morte do autor” como reconhecimento e postulação da prevalência do texto, sem que isso represente a alienação do contexto em que este se produz, é recebido e no qual interfere a partir dos efeitos que provoca no leitor, Blanchot concebe a “morte do escritor” como a instauração de um ruído, um tipo de fala que finalmente é silêncio. A escrita, paradoxalmente, suspende o silêncio e o prolonga, fazendo-o subsistir na própria fala em que se constitui.

Barthes, em seu curso sobre o “Neutro”, assinala que o silêncio seria uma arma para evitar a lógica paradigmática predominante no pensamento ocidental. Destaca, entretanto, uma espécie de armadilha que o envolve, pois mesmo que se volte contra a fixação de um sentido, ele termina por se transformar em signo:

[...] no discurso, ponho claros, não em si, mas em relação ao que penso: portanto, valor sintagmático numa polifonia, ao menos com três alcances: o que penso + o que digo ou não digo + o que o outro recebe (pois meu “silêncio” não é necessariamente recebido como “silêncio”!) (op.cit, p.53).

O silêncio, portanto, representaria, substituiria ou apontaria para algo. Para evitar sua dogmatização, seria necessário o que denomina “uma operação mínima de fala” (ibid., p.61). Essa pode ser atualizada de diferentes formas: gestos como a retirada, respostas que tangenciam as perguntas a que deveriam atender, esquecimento. Todas associadas ao “Neutro”. Todas ainda formas de silêncio. Essa perspectiva enfatiza a aporia que envolve a relação entre a linguagem e o silêncio, mas este não é aqui concebido como uma linguagem.

Diferentemente, em *As formas do silêncio*, Eni Pucinelli Orlandi (2007), com base nas reflexões de Michel Pêcheux, define o silêncio como uma forma de discurso dotada de estatuto específico nos processos de significação. Suas características principais seriam a polissemia e a capacidade de produzir e movimentar sentidos. Um dos pontos fundamentais da sua análise é a distinção entre dizer e significar. O silêncio significa: “O silêncio não é o vazio, ou o sem-sentido; ao contrário, ele é indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do “vazio” da linguagem como um *horizonte* e não como *falta*” (op.cit., p.68, grifos da autora). A concepção do silêncio como um “horizonte” também a leva a afirmar que “O silêncio é iminência”(ibid.), aproximando-nos aqui de um dos aspectos fundamentais que nos permite associá-lo ao sublime.

Ambos estão indissociavelmente vinculados à questão da temporalidade enquanto possibilidade, iminência do acontecimento. Mas o que pode acontecer não é necessariamente uma manifestação verbal da linguagem. O próprio silêncio pode ser *o que acontece*. Importa destacar que, embora reconheça seu aspecto intersticial, ou seja, o silêncio pode ser um entre-lugar, aquilo que está entre um momento e outro da fala, Orlandi não lhe atribui a função de negativo da linguagem, por esta razão põe entre aspas o termo “vazio” ao utilizá-lo como seu substituto. Por esta razão, também, diferencia o silêncio do não-dito e do implícito. A polissemia do silêncio reside no fato de *ser* linguagem e na possibilidade de *vir a ser*, também, linguagem verbal. A ênfase da análise está na historicidade como dado integrante da constituição e do funcionamento das formações discursivas, o que a leva interpretar o silêncio, assim como a linguagem, como fato histórico-social. A autora também destaca formas e variantes do silêncio que permitem ao sujeito burlar as limitações impostas nas relações

de poder que vão desde situações ligadas à convivência privada até situações histórico-sociais determinadas.¹⁴

Em artigo também dedicado ao tema, “Le silence du langage”, Gérard Dessons (2005) refaz o percurso de algumas das acepções a ele atribuídas nos diversos campos do conhecimento. A primeira a ser considerada é a visão consensual que o interpretaria exatamente como aquilo que se opõe à linguagem, o seu negativo, produtor de um vazio textual.¹⁵ Essa visão também o associa a uma falta que, na verdade, é signo de outra coisa, algo secreto, remetendo-nos à estrutura do sintoma e do desejo na lógica lacaniana do inconsciente.¹⁶

A seguir, Dessons retoma a análise fenomenológica, cuja referência é Merleau-Ponty, para a qual o silêncio constituiria uma existência original a ser recuperada pelo

¹⁴ No capítulo “Silêncios e Resistência”, Orlandi analisa as relações entre a música e a censura política no Brasil no período da ditadura, apontando como a imposição do silêncio visando a cercear a reflexão e garantir a manutenção da ordem foi driblada através de recursos utilizados por compositores do período. O estudo tem nas canções de Chico Buarque e Paulinho da Viola o seu principal *corpus*. Cf. ORLANDI, E. *As formas do silêncio*, 2007, p. 93-132.

¹⁵ As diversas acepções do silêncio também são retomadas por Olga Kempinska em sua Tese de Doutorado *Os impasses da interpretação: o papel do silêncio na recepção da obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne*: “Por ser investigada em vários âmbitos da reflexão sobre a linguagem, a noção de silêncio torna-se quase tão dispersa, múltipla e fragmentária quanto a própria noção de linguagem. Assim, simplificando considerações complexas, o silêncio pode ser estudado seja como uma componente da linguagem, como seu limite, como seu oposto, seu fundo ou até mesmo enquanto sua origem e condição de possibilidade. Dependendo da perspectiva escolhida, a relação entre o silêncio e a linguagem pode então ser estudada seja como alternativa, interpenetração ou dependência hierárquica. Numa palavra, não há silêncio, mas, antes, silêncios e essa pluralidade irreduzível parece, por um lado, ser a característica mais relevante para a compreensão do real alcance da discussão sobre a linguagem e, por outro, apontar para uma necessária limitação de todo estudo sobre o silêncio” (GUERIZOLI KEMPINSKA, O., 2008, p.64-65).

¹⁶ Segundo Lacan, o inconsciente é uma estrutura de linguagem e, como tal, possui duas leis fundamentais: a metáfora e a metonímia. A primeira funcionando a partir de condensações, e a segunda, pelo deslizamento de um significante a outro. A metáfora é o processo linguístico em que um significante é substituído explicitamente por outro. Ela não funciona a partir da atualização de dois significantes, mas “entre” dois significantes, estabelecendo um jogo de presença/ausência entre o significante substituído e aquele que ocupou seu lugar. A metáfora constituiria a estrutura do “sintoma”. O sintoma freudiano não é, como o sintoma médico, um indicador de um problema físico, mas sim uma construção do inconsciente, um encadeamento de significantes, que desvia, mas, simultaneamente, se revela como símbolo de um “significado recalcado na consciência do sujeito”. No que concerne ao desejo, este não se confunde com a necessidade, pois é indestrutível. Seu objeto não é nada que possa ser nomeado; é desejo de um objeto irremediavelmente perdido. Por tal razão, Lacan estabelece o processo metonímico como aquilo que o estrutura. A metonímia constitui um deslizamento de significante a significante, em que o anterior é totalmente elidido, permanece ausente (e não num jogo de presença/ausência como na metáfora). A carência, a falta, é a característica distintiva do desejo, seu momento permanente; o desejo é a remissão contínua e repetitiva do sujeito à falta: “O desejo é uma relação de ser com falta. Esta falta é falta de ser propriamente falando. Não é falta disto ou daquilo, porém falta de ser através do que o ser existe” e “O ser se põe a existir em função mesma desta falta. É em função desta falta, na experiência do desejo, que o ser chega a um sentimento de si em relação ao ser” (LACAN, J., 1996, p.280-281).

homem visando ao seu autoconhecimento. Se para o consenso o silêncio seria o negativo da linguagem, aqui ele se transforma em pólo positivo da existência humana, mas não é considerado como parte da linguagem e sim um “nouveau langage” (ibid., p.52). Para a fenomenologia, o silêncio torna-se necessário como expressão da falta do Ser.

O silêncio é também considerado como um sistema de linguagem corporal, constituindo uma verdadeira “arte do silêncio”. Segundo essa perspectiva, o silêncio abre espaço para um complexo gestual que substitui a fala. Gestos, movimentos e olhares seriam responsáveis por transmitir mensagens sem o recurso à palavra.¹⁷

Ainda segundo Dessons, para os gramáticos e os linguistas da enunciação argumentativa, o silêncio associa-se a figuras de linguagem utilizadas para remeter ao pressuposto (implícito da língua) ou ao subentendido (implícito do discurso). A lógica argumentativa, implicada nessa concepção, tem na estrutura do silogismo seu modelo próprio e está associada a uma interpretação racionalista do silêncio: “Ce qu’on entend alors, dans le sous-entendu, c’est l’activité silencieuse du *logos*” (ibid., p.55).

Após refazer o percurso do silêncio segundo algumas linhas do pensamento, Dessons, retomando Henri Meschonnic, que em *Critique du Rythme* (1982) realiza uma travessia de uma “estilística do ritmo” para uma “semântica do ritmo”, propõe uma “Poética do Silêncio”. Jogando com o sentido do verbo *entendre* na língua francesa, que tanto pode remeter ao sentido da audição quanto à capacidade de intelecção, o silêncio é concebido tanto como o que não se escuta quanto o que não se entende:

¹⁷ Essa leitura do silêncio se aproxima das proposições do antropólogo Edward T. Hall que elaborou uma teoria denominada “proxemia”. Segundo esta, o silêncio também constitui uma linguagem específica que tanto pode substituir quanto complementar a linguagem verbal. A base de sua análise está no estudo das relações entre gestos e comportamentos somados à forma como o espaço é utilizado nos processos de comunicação em diferentes culturas ou situações sociais. Cf. HALL, E. T. *The silent language*, 1990 e _____. *A dimensão oculta*, 2005.

Le silence, alors, devient l'inentendu du langage. Ce qu'on ne sait pas entendre, parce qu'on n'en a ni la théorie ni la pratique. Le paradoxe, c'est que cet inentendu s'entend. Il s'entend à la fois comme silence et comme parole, comme ce qui dans la parole signifie sans le logos, ou à travers lui (DESSONS, op.cit., p.56-57).

O silêncio nessa perspectiva não está mais em uma relação de dependência em relação à linguagem, ou à razão, ao contrário, significa apesar de toda necessidade de racionalização.

Prosseguindo, Dessons associa o silêncio ao ritmo da linguagem, do texto. A semântica do ritmo parte da relação entre este e o escritor como sujeito, primeiramente da enunciação, finalmente como sujeito histórico, desta forma afastando-se de uma leitura da escrita literária como autônoma em relação à experiência. O eu (“je”) é compreendido não enquanto entidade empírica, mas como um sistema (“le système du jeu”) que envolve sua articulação com o social, com o histórico que o precede e o circunda e que torna o seu discurso, assim como o silêncio que também o constitui, específicos:

Ce silence [...] n'est ni du sonore – ni , *a fortiori*, du musical – ni du sémantique (au sens des sémanticiens et des logiciens), mais du sujet ; plus précisément : une subjectivation-langage. C'est pourquoi le silence constitue l'œuvre en *manière* et non en *style* (ibid., p.62, grifos do autor).

O conceito de prosódia proposto por Meschonnic em *Critique du Rythme* ultrapassa exatamente as fronteiras do estilo e aproxima prosa e poesia. Este ritmo, entretanto, não se restringe a impressões acústicas inerentes à composição de poemas/poesia. Referindo-se ao estudo de Jean Mourot sobre Chateaubriand, o autor observa que a prosódia não se confunde com a sonoridade ou está associada apenas à regularidade da repetição de sons ou palavras. A raridade na ocorrência destes também é

responsável pelos efeitos rítmicos do texto, assim como a pontuação. Na perspectiva de Mourot, segundo Meschonnic, ainda estaríamos no âmbito de uma estilística do ritmo, mas sua contribuição para a análise do tema foi conceber o ritmo como situado em um discurso e jamais isolado do sentido.¹⁸ Ao priorizar o discurso como produção de um sujeito, individual, social, a interpretação aponta para a historicidade envolvida em sua realização (na produção das formas discursivas): “Ce que montre l’étude des textes littéraires, c’est que le silence y relève chaque fois de poétiques particulières. Poétiquement, le silence est historique et spécifique. Historique parce que spécifique” (DESSONS, 2005, p.60).

A relação entre o ritmo e a temporalidade é inelutável. Essa associação, entretanto, não se restringe à concepção cronológica linear em que passado, presente e futuro se sucedem e se determinam. Embora em seu nível mais elementar, o ritmo vincule-se à repetição, instaurando um movimento de ir e vir no texto, seja na poesia, mais tradicionalmente, ou na prosa, ele está prioritariamente relacionado à forma como o homem experimenta o tempo. Este é um dos principais aspectos para a compreensão das relações entre o silêncio, o ritmo e a profecia, também apontada por Dessons.

Ainda em “Le silence du langage”, o autor refere-se a um caso literário específico em que o uso da pontuação é responsável por trazer para o texto um ritmo que seria próprio ao discurso profético¹⁹. A profecia, segundo o autor, é uma realidade que se funda no discurso: “Dire la prophétie, c’est la faire” (ibid., p.61). O discurso profético envolve uma noção de temporalidade que se aproxima da indeterminação do “porvir”, pois “la faire, c’est, ici, rendre manifeste, à la fois, l’éloignement de

¹⁸ Ressentindo-se da ausência de estudos que considerassem o ritmo como “sistema de discurso”, Meschonnic declara sobre o estudo *Chateaubriand, Rythme et sonorité dans les Mémoires d’Outre Tombe*, de Jean Mourot: “Il est révélateur de l’état métrique, l’état-langue, de la théorie traditionnelle que la seule échappée possible vers le discours – à ma connaissance, dans le domaine français – vers le rythme dans le discours, et comme organisation du discours, soi une étude de prose”. Cf. MESCHONNIC, H. Op.cit., p.210.

¹⁹ Trata-se da obra *Chants de Maldoror* de Lautréamont. Analisando o verso “Il n’est pas loin, le jour, où mon bras te renversera das la poussière”(V.4), Dessons destaca elementos na pontuação associados aos constituintes fônicos das palavras que implementariam o ritmo da profecia no poema.

l'événement, et sa proximité" (ibid.). Ela representa, portanto, exatamente a impossibilidade de controle sobre o tempo, sobre os acontecimentos, assim como a ruptura de uma concepção do *continuum* temporal. Como propõe Blanchot, a profecia não representa uma fala futura, tem *seu sentido* no tempo presente, temporalidade e palavra são seus elementos principais. Para o autor, na fala profética "não é o futuro que é dado, é o presente que é retirado" (BLANCHOT, 2005, p.114). Essa retirada do presente, entretanto, não remete a uma projeção ao futuro ou a um retorno ao passado, mas sim acentua a indeterminação, pois, prosseguindo, o autor diz que juntamente com o presente retira-se "toda a possibilidade de uma presença firme, estável, durável" (ibid.).

Enquanto o não-entendido/não audível na linguagem o silêncio remete também à falta, à privação, mas esta não é a ausência de linguagem ou impossibilidade de sentido. Por essa razão, para Dessons, ele não deve ser concebido ontologicamente como vazio ou, conforme estabelecido pelo discurso da lógica, como aquilo que está subentendido, mas sim prioritariamente vinculado à historicidade do discurso.

O jogo inicial que proliferou por todo o artigo com a ambiguidade do verbo "entendre" (escutar/entender) desdobra-se com a adição do termo "étendre" (estender). A noção de ritmo, apontada como instauradora do silêncio nos textos, é então incorporada à própria crítica:

On propose donc que le silence des œuvres, c'est ce qui s'entend comme n'étant pas entendu. En cela, il se révèle être la dimension critique du langage. Le travail théorique, alors, consistera à étendre le domaine du silence pour étendre le domaine du langage. Étendre ce qu'on entend ne pas être entendu pour étendre l'entendre – et donc le langage, qui est un objet de connaissance infini, n'étant ni du logique, ni du phonique, mais radicalement du sujet (DESSONS, 2005, p.62).

A leitura do silêncio nas obras literárias como um ritmo, apresentada por Dessons e Meschonnic, pode ser aproximada de um “grau zero” e do “neutro” em sua inelutável relação com o silêncio:

... ela [a literatura] não seria somente uma escrita branca, ausente e neutra; seria a própria experiência da “neutralidade” que jamais ouvimos, pois, quando a neutralidade fala, somente aquele que lhe impõe o silêncio prepara as condições de escuta; e, no entanto, o que há para ser ouvido é aquela fala neutra, aquilo que sempre já foi dito, que não pode cessar de dizer-se e não pode ser ouvido ... (BLANCHOT, 2005, p. 307)

A experiência da neutralidade, como vimos em Barthes, não remete à ausência de significação, mas, assim como o silêncio, escapa à redução racionalista, por isso pode ser o não-entendido e/ou o não-ouvido na linguagem. É a razão que é incapaz de entender/escutar aquilo que não está pré-determinado, que, como manifestação da subjetividade, se apresenta em sua fragmentação, não pode ser “entendido” como identidade constante, pois se desdobra, “se estende” continuamente. Se ao mencionar que “o silêncio prepara as condições de escuta” Blanchot inicialmente parece aproximar-se de uma visão que o restringe ao aspecto intersticial, ao afirmar que “o que há para ser ouvido é aquela fala neutra, aquilo que sempre já foi dito, que não pode cessar de dizer-se”, ele acentua o aspecto de devir, também vinculado à questão do ritmo. Nessa perspectiva, como destaca Meschonnic, “Le sense n’est plus le signifié. Il n’y a plus de signifié. Il n’y a que des significants, participes présents du verbe signifier”(op.cit., p.70). Sentidos e ritmos que se alteram continuamente e escapam tanto a uma estetização quanto à cristalização, por esta razão não podem ser concebidos enquanto substantivação: o silêncio, o ritmo, o sentido.

Assim, embora o silêncio, como o sublime e o neutro, remeta a uma falta, ele também é plural, pois tanto do ponto de vista de sua produção quanto do de sua recepção realiza-se de diferentes formas, como atesta a reflexão sobre o tema nas

diversas áreas do conhecimento aqui recém, e apenas parcialmente, retomada. No presente estudo ele será considerado prioritariamente em duas de suas manifestações: como um ritmo modulador do texto e como privação. Essa, entretanto, não é concebida como vazio ou negativo da linguagem, mas como uma falta, uma experiência do nada que abre espaço para o acontecimento – sem que se esqueça que o próprio silêncio e o nada são já *acontecimento*. Tanto o ritmo quanto a falta serão considerados em suas vinculações com a temporalidade implicada na experimentação do sublime e a neutralidade enquanto categoria multifacetada.

Por esta razão, embora seja inevitável que ao longo do texto suas diversas acepções aflorem, e também caímos na armadilha traduzida na substantivação do termo “o silêncio”, procuramos nos afastar de uma visão ontológica, para considerá-lo na sua função atributiva: “manifestações silenciosas”.

2. MANIFESTAÇÕES SILENCIOSAS

2.1 - *A hora da estrela*: uma experiência tácita

Quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio. Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio. O estilo – a língua estrangeira na língua – é composto por essas duas operações, ou seria preciso falar de não-estilo, como Proust, dos “elementos de um estilo por vir que não existe”? (DELEUZE, 1997b, p.128, grifos do autor).

A hora da estrela, último texto publicado em vida por Clarice Lispector, é visto por grande parte da crítica como o único a ter as questões sociais como foco principal. Diferentemente de seus outros escritos, ao tratar da história de Macabéa, nordestina que vem tentar a vida na cidade do Rio, a escritora se aproximaria de autores da prosa dos anos 30, *abandonando* o veio filosófico que parece nortear grande parte de sua ficção.

Benedito Nunes (1976), atento leitor de seu texto, destacara, em capítulo dedicado à autora em *O dorso do tigre*, que os temas ligados à “angústia, o nada, o

fracasso, a linguagem, a comunicação das consciências” constituíam o cerne de sua escrita. Recentes estudos sobre *A hora da estrela* retomam tais questões²⁰, e se a presença explícita de aspectos vinculados à realidade nacional o faz diferir inicialmente de seus outros escritos, o olhar mais apurado nos revela que tal presença está plenamente integrada à tessitura complexa que, desde *Perto do Coração Selvagem*, compõe a ficção clariciana²¹.

A narrativa de *A hora da estrela* traz para a cena o próprio ato de escrever. Apesar de seu narrador declarar que contará uma história que tem como protagonista um outro e que pretende ater-se aos fatos, estes tornam-se difusos em sua própria forma de composição, caracterizada pelos constantes adiamentos que explicitam seu aspecto lacunar. A narrativa se duplica: é história e, ao mesmo tempo, história de narrar uma história. Ambas, entretanto, mantêm e mantêm-se continuamente em estado de suspensão, apontando para o estado de iminência implicado na experimentação do sublime.

O próprio título já indicia a relevância da temporalidade na obra que apresenta. Seus termos nucleares remetem duplamente ao tempo. O vocábulo “hora” constitui unidade de medida convencional da modalidade cronológica. O termo “estrela” reúne em si diversas acepções: sua análise enquanto fenômeno físico simultaneamente contradiz e ratifica a efemeridade característica do devir temporal. Estrelas nascem, crescem e morrem. São entendidas como corpos celestes produtores e emissores de

²⁰ Ítalo Moriconi (2003), ao analisar a narrativa, a considerou, juntamente com *A via crucis do corpo*, exemplos da “exaustão de um projeto de progressiva radicalização da escrita auto-reflexiva” que estaria vinculado “ao fim do modernismo” (p.720). Embora se refira a um possível “projeto de escrita clariciano”, a indicar uma atitude deliberada da autora em seu processo de criação, o crítico destaca que a mencionada exaustão desse projeto seria caracterizada pela dualidade, unindo elementos populares e experimentação literária. Para ele, ainda que a personagem nordestina Macabéa tenha ocupado a maior parte da atenção da crítica, o verdadeiro eixo do romance seria a já referida “dimensão auto-reflexiva”, explicitada na narrativa a partir da relação entre criador e personagem. Um dos focos de sua leitura é a adoção, pelo narrador, da via paródica como recurso para escapar à demagogia reinante na prosa brasileira no trato da questão social. Cf. MORICONI, I. “*A hora da estrela* ou *A hora do lixo*”. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). *Nenhum Brasil existe* – pequena enciclopédia, 2003, p.719-728.

²¹ Cf. HELENA, L. *Nem musa, nem medusa*: itinerários da escrita em Clarice Lispector, 2006.

energia, portanto, com luz própria. Embora sua vida média seja estimada em alguns bilhões de anos, ao explodirem, podem dar origem às chamadas “supernovas”, cujas características principais são brilho intenso, mas duração breve se comparada àquela da qual se originou²². Permanência e efemeridade integram, portanto, o ser das estrelas.

Uma de suas acepções mais recorrentes vincula-se à ordem histórico-social instaurada a partir da Modernidade. Com a interpenetração das esferas pública e privada e o advento do cinema, o vocábulo “estrela” será utilizado como epíteto para artistas, geralmente cantores e atores/atrizes, seja por seu talento, seja por sua popularidade. Exatamente vinculada à questão da popularidade, surge, na cultura americana, a expressão *pop-star*, expandindo e simultaneamente delimitando o campo semântico do termo “estrela” nas artes. Na época contemporânea, o significado primário de “estrela”, que, como destacamos, está associado aos aspectos físicos do brilho e da efemeridade, retorna na figura da celebridade, que se o cinema inicialmente projetou, a televisão e a cultura midiática consagraram.

Em *A hora da estrela*, é essa a associação imediata que se estabelece, mesmo que irônica, entre o momento breve de fama, nos moldes do que profetizava Andy Warhol, e aquele que a protagonista parece desfrutar em seu instante derradeiro:

Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes (LISPECTOR, 1988, p. 36).

Associação que se ratifica pelo desejo manifesto por Macabéa de ser Marilyn Monroe – logo ridicularizado por Glória, sua colega de trabalho –, por seu gosto por cinema, mas, prioritariamente por seu sentimento de conexão com o retrato de Greta

²² Para uma rápida visão sobre o tema, cf. RODITI, I. *Dicionário Houaiss de física*, 2005.

Garbo, que, segundo a descrição que faz o narrador, seria verdadeiramente “uma estrela” em suas várias acepções:

Em compensação se conectava com o retrato de Greta Garbo quando moça. Para minha surpresa, pois eu não imaginava Macabéa capaz de sentir o que diz um rosto como esses. Greta Garbo, pensava ela sem se explicar, essa mulher deve ser a mulher mais importante do mundo. Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marylin (ibid., p.73-74).

Na tradição judaico-cristã, a estrela é certamente um dos elementos de maior relevância, dando origem a termos tais como “estrela-guia”, “estrela de Belém”. O vocábulo também é utilizado na acepção de sorte ou destino, aparentemente implicada no próprio título da narrativa, que remete ao momento derradeiro da existência.

No texto de Clarice, a rede semântica com o significante “estrela” parece desdobrar-se ao considerarmos elementos ligados à onomástica. O nome da protagonista está associado ao judaísmo: Judas Macabeu²³ pertenceria a uma família judaica (Hasmoneus) que teria lutado pelo restabelecimento do judaísmo após o domínio dos gregos. O termo “macabeu” vem do hebraico e significa “martelo” e sua utilização para alcunhar Judas deve-se à força e determinação que lhe eram atribuídas. Esse é o nome que recebe nossa protagonista, cuja descrição física representa a antítese da ideia de força.²⁴ Além disso, há o jogo que se estabelece com o próprio título, na mobilização do termo estrela, seja, como vimos, no desejo manifesto pela personagem de ser atriz, seja

²³ O *Livro dos Macabeus* é o registro histórico das lutas travadas contra os soberanos selêucidas para obter a liberdade religiosa e política do povo judeu. Seu título provém do apelido de Macabeu que, por extensão, passou a designar também os seus irmãos. Disponível em <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em 20/04/2009.

²⁴ Lembremo-nos da paráfrase do narrador de *A hora da estrela*: “o sertanejo é antes de tudo um paciente” (ibid., p.75). A frase original - “o sertanejo é antes de tudo um forte” - encontra-se em *Os Sertões*, escrito por Euclides da Cunha. Embora saibamos que a resistência seja uma das características tradicionalmente associadas ao povo nordestino, a utilização do termo “macabeu” no texto clariciano certamente não repete o sentido estabelecido, antes, parece constituir uma rede semântica própria à economia do texto.

no desfecho da história, quando a protagonista finalmente vive o seu *momento de estrela*.

Os outros dois nomes, a formar o triângulo amoroso do texto, podem ser associados a uma rede de significados aparentemente pré-fixada. O namorado de Macabéa chama-se Olímpico, trazendo à cena a cultura grega na remissão ao termo “Olimpo”. Mas a oposição entre judaísmo e helenismo é relativizada pela menção ao seu nome completo “Olímpico de Jesus”. Finalmente, o terceiro personagem a integrar a rede chama-se “Glória”. A oposição entre a figura de Macabéa e a de Glória é clara e explicitada pelo narrador: “Macabéa entendeu uma coisa: Glória era um estardalhaço de existir” (ibid., p.70). Tal oposição, entretanto, que a princípio justificaria ser trocada por Olímpico pela colega, também se enfraquece por revelações do narrador não só sobre a feiúra da própria Glória, mas quanto a suas expectativas: “Ela era muito satisfatona: tinha tudo o que seu pouco anseio lhe dava” (ibid., p.74). O texto, portanto, ao mesmo tempo que mobiliza uma rede semântica, reunindo significantes tradicionalmente associados, “estrela”/“olimpico”/“glória”, ou em oposição ideológica Macabéa/Olímpico – judaísmo/helenismo – subverte-lhes o sentido.

Em “Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano”, Berta Waldman analisa a importância do judaísmo na escrita de Clarice. Presença, entretanto, que não se dá de forma dogmática, mas, como propõe, seria uma espécie de *Midrash*: interpretações da Bíblia que “muitas vezes, beira[m] o enigma, procurando subverter o conteúdo manifesto do texto” (WALDMAN, 2004, p.249). Além disso, destaca a autora, a junção de elementos de diversas tradições conduz não a uma obediência, mas sim à transgressão, como a ação da narradora de *A paixão segundo G.H.* de comungar a massa branca da barata, em uma apropriação subversiva do ato máximo dos seguidores do cristianismo.

Embora reconheça esse aspecto desestabilizador do texto de Clarice Lispector, especialmente no que tange à inegável referência ao judaísmo e ao cristianismo, Waldman associa o silêncio na obra da autora a Deus e ao inconsciente, ambos “inomináveis” e “inatingíveis”:

Aí o silêncio é identificado com o desconhecido, com aquilo que ultrapassa aquele que enuncia, havendo uma clara alusão tanto ao inconsciente, quanto a Deus, ambos plenamente mencionados na obra da autora, este como o “inominável” e o “inatingível”, e o inconsciente como “aquele que não sabe”, como o lugar dos “sonhos que são o modo mais profundo do olhar”. [...] A linguagem carrega em si o silêncio ao lembrar que algo sempre deve ausentar-se para que ela possa se presentificar. O que fica de lado é o silêncio, que, no entanto, significa e “marca” o texto com a projeção de sua sombra. Daí o interesse da autora em preservar as entrelinhas...

Por outro lado, cria-se um impasse, pois se valorizam os espaços em branco, o não-dito, a pausa, o silêncio, admite-se o fracasso da linguagem, isto é, seu limite de designação, e o fracasso se agiganta quando se pretende aproximar da nebulosidade do que não tem nome. A escritura de Clarice Lispector não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto do mundo. Ao contrário, através do esforço e do malogro de sua linguagem, ela faz sentir que algo escapa e resta não determinado, não apresentado. Assim ele inscreve uma ausência (ibid., p.248).

A leitura do silêncio no texto de Clarice proposta pela crítica parece aproximar-se da vertente que o concebe como ausência de linguagem: “... algo sempre deve ausentar-se para que ela possa se presentificar. O que fica de lado é o silêncio”. Segundo Dessons (2005), tal visão, que denomina “consensual”, interpreta o silêncio como o negativo da linguagem, porque pauta-se em uma concepção positivista do conhecimento. Segundo a perspectiva que aqui se propõe, o silêncio é exatamente o que se torna presente na escrita clariciana e constitui uma linguagem específica que mobiliza, como destaca a própria Waldman, “as entrelinhas [...] os espaços em branco, o não-dito, a pausa...” .

Portanto, e novamente é Waldman quem o assinala, é exatamente o “fracasso da linguagem”, ao apontar para o inapresentável, que insere a ficção de Clarice no universo do sublime. Os sentimentos de suspensão e privação nele implicados se traduzem na sua escrita que “... através do esforço e malogro de sua linguagem [...] faz sentir que algo escapa e resta não determinado, não apresentado. Assim ele inscreve uma ausência”. Através desse fracasso, no entanto, o texto clariciano *logra* na tarefa de, segundo propõe Deleuze (1997b), fazer surgir dentro da própria língua uma língua estrangeira.

Segundo destaca o pensador francês, “grandes escritores” – expressão do autor – fazem a língua *gaguejar* através da adoção de construções fonéticas, semânticas, lexicais ou sintáticas não convencionais, atingindo um modo específico de expressão. Deleuze nos remete a, pelo menos, três formas de *gagueira*: uma que se dá através do acréscimo de “partícula a partícula” (DELEUZE, 1997b, p.126) no meio da frase; outra que faz uso de “termos altamente significativos” (ibid.), definindo “uma zona de variação até a vizinhança de outro, que determina outra zona” (ibid., p.126-127) e uma terceira com a inserção de proposições dentro de proposições, “segundo um sistema proliferante de parênteses” (ibid., p.127). Tais recursos seriam responsáveis por tensionar a língua até o seu limite, instaurando um ritmo próprio que pode ser associado ao silêncio, conforme proposto por Dessons e Meschonnic em suas análises sobre o tema²⁵.

Em *A hora da estrela*, esse processo tem início no próprio ato de nomear também a narrativa. Ato que se repete, pois não há um único título. A autora nos oferece, na página que antecede imediatamente a história narrada, doze alternativas àquele que oficialmente permanece(u) como o *nome* do texto. Embora alguns críticos os interpretem como subtítulos, eles são, *na verdade*, outros títulos intercambiáveis ou

²⁵ Cf. os já mencionados DESSONS, G. “Le silence du langage”, 2005 e MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*, 1982.

adicionais. Note-se, a favor de nossa proposição, a repetição daquele que já dá nome à obra – “A hora da estrela” – logo após de “A culpa é minha”, assim como o comentário do narrador: “História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar *por um dos títulos*, “Quanto ao futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final” (LISPECTOR, 1988, p.19, grifo nosso).

A disposição dos títulos no início da narrativa também traz de volta a questão do ritmo, da prosódia, tanto sob o ponto de vista gráfico quanto acústico, assinalados por Meschonnic. Sucessivamente situados na página e conectados pela conjunção “ou”, os títulos integram um conjunto que pode ser aproximado de um poema:

A Hora da Estrela

A CULPA É MINHA
OU
A HORA DA ESTRELA
OU
ELA QUE SE ARRANJE
OU
O DIREITO AO GRITO

Clarice Lispector

.QUANTO AO FUTURO.
OU
LAMENTO DE UM BLUE
OU
ELA NÃO SABE GRITAR
OU
UMA SENSÇÃO DE PERDA
OU
ASSOVIO NO VENTO ESCURO
OU
EU NÃO POSSO FAZER NADA
OU
REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES
OU
HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL
OU
SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS
(*ibid.*, s/n)

Se a rima, elemento tradicional, não se faz presente, os títulos parecem encadear-se uns aos outros remetendo ao processo poético do *enjambement*. É importante notar que apesar de apontarem para a alternância, como indicaremos adiante, eles formam um conjunto a princípio indissociável. Aqui, conforme propõe Dessons, partindo da concepção de Jakobson sobre a função paranomástica, a significação prosódica se transforma em um sistema:

Contrairement à la rhétorique des figures, qui cantonnait la *paranomase* à l'interaction de deux termes homophones proches, Jakobson comprend la *fonction paranomastique* comme une "chaîne" (*chain*). À partir de cette idée, la signifiante prosodique, qui reste un fonctionnement local chez Jakobson, peut être étendue à l'ensemble de l'œuvre considérée comme un système. Le modèle d'organisation signifiante n'est plus alors le couple de mots se faisant écho, mais la constitution de séries continues (DESSONS, 2005, p.58, grifos do autor).

Em *A hora da estrela* a inclusão dos títulos e sua retomada permitem *estender* ao longo do texto um ritmo específico que é responsável pela organização do discurso do narrador ante sua escrita, sua personagem e como expressão de si próprio enquanto subjetividade que se configura e se inscreve, através de sua linguagem, em um dizer social, que afeta e pelo qual é simultaneamente afetada. Além disso, se não há rimas entre pares de palavras ("*couple de mots faisant écho*") os títulos ecoam sim ao longo da narrativa apontando também para a dissolução da oposição paradigmática entre poesia e prosa implicada na proposição do ritmo como elemento de uma poética do silêncio: "Le rythme, étant de tout le langage, dissout les oppositions génériques, et notamment la plus célèbre, constitutive des classements des textes, mais aussi des protocoles d'analyse: l'opposition entre la poésie et la prose" (*ibid.*, p.59).

A rica imagística implementada na escrita ficcional de Clarice Lispector é outro elemento que aproxima o seu texto da linguagem da poesia. Se em muitos de seus

escritos a autora desvela a luta de quem escreve com as palavras, conforme assinalam Waldman ao referir-se “ao limite de designação da linguagem” (op. cit., p. 248) e Joana, narradora-protagonista de sua obra inaugural *Perto do Coração Selvagem*, a esta luta, bem-sucedida, se propõe a escritora. Embora desde seu primeiro romance questionem-se a arbitrariedade dos signos linguísticos e as possibilidades da linguagem, seu texto extrapola esses limites, não só transformando tais questionamentos em temática, mas criando imagens e expressões novas. E isto faz a obra singular, segundo Candido, ainda que “a realização é [fosse] nitidamente inferior ao propósito” (1970, p.128).²⁶ Para o crítico, a escrita da autora foi capaz de levar a ficção nacional a caminhos pouco trilhados até então, reunindo a reflexão sobre temas de grande complexidade e um trabalho com a linguagem capaz de obter resultados que envolvem riqueza estética e precisão linguística. Esses aspectos do texto clariciano aproximariam a ficção de algo “capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente” (ibid., p.127), oferecendo, assim, uma alternativa à prosa da época pouco ousada na temática e na implementação de recursos de composição. Em Clarice Lispector, escrever sempre esteve ligado a compor imagens:

A princípio sonhava com carneiros, com ir à escola, com gatos tomando leite. Aos poucos sonhava com carneiros azuis, com ir a uma escola no meio mato, com gatos bebendo leite em pires de ouro. E cada vez mais se adensavam os sonhos e adquiriam cores difíceis de se diluir em palavras.

- Sonhei que as bolas brancas vinham subindo de dentro...

- Que bolas? De dentro de onde?

- Não sei, só sei que elas vinham...

(LISPECTOR, 1986, p.48)

Do tradicional – carneiros, gatos tomando leite – desliza-se para o inesperado, a partir de um trabalho com a linguagem que vai do simples recurso à adjetivação que,

²⁶ Cf. CANDIDO, A. “No raiar de Clarice Lispector.” In: _____. *Vários Escritos*, 1970, p. 125-131.

entretanto, pelo contraste com as formas usuais, adquire impacto semântico e estético – “carneiros azuis”, “gatos tomando leite em pires de ouro” – até a construção de imagens totalmente destituídas do dado referencial – “bolas brancas vinham subindo de dentro”. Assim como os títulos, as imagens se desdobram em outras apontando para um ritmo que, segundo Dessons, referindo-se à proposição de Jules Laforgue, poeta simbolista, vai em direção a “uma teatralidade da fala”.²⁷

No que se refere *À hora da estrela*, parte da crítica associa os títulos “A culpa é minha”, “Ela que se arranje” e “Eu não posso fazer nada” a uma espécie de sentimento de culpa que o narrador, integrante de classe social privilegiada, expressaria, aproximando-se de uma vertente interpretativa que enfatiza o aspecto referencial do texto. Como assinala Lúcia Helena (2006), retomando as análises de Luiz Costa Lima sobre a relação entre a mimesis e a arte²⁸, a mobilização dos conceitos de “mimesis da representação” e “mimesis da produção” permite desconstruir a visão denominada neonaturalista que propugnava o engajamento da literatura nas questões sociais. Tal visão postulava que, para cumprir essa “função social”, o texto literário deveria adotar um “modelo representativo” que funcionaria como “um correlato de um mundo análogo a ser representado” (HELENA, *ibid.*, p.61). A “mimesis da produção” não desconsidera as relações entre o ficcional e o que se denomina realidade, mas permite sua tematização a partir da pluralidade dos universos que produz, e não por buscar constituir-se em um simulacro do real.

Em nossa abordagem, a ênfase recairá sobre a pluralidade de títulos e sua relação com o silêncio, objeto de análise da leitura aqui proposta. A hipótese de que os diversos títulos venham somar-se uns aos outros e o fato de se repetirem ao longo da

²⁷ Segundo Dessons, Laforgue propunha a junção de palavras consideradas usuais com outras às quais se atribui certa elevação cujos constituintes, ao ecoarem, levavam à criação de imagens que se assemelhavam aos efeitos obtidos na representação teatral. Cf. DESSONS, G., *op.cit.*, p.58.

²⁸ A questão da mimesis é um dos principais focos do trabalho de Luiz Costa Lima, desenvolvida, entre outros, em *Mimesis e modernidade*, 1980; *Sociedade e discurso ficcional*, 1986; *A aguarrás do tempo*, 1989 e *Pensando nos trópicos*, 1991.

narrativa poderiam indicar uma contradição, haja vista constituir um excesso em uma escrita que mobiliza a ausência, o menos, seja como temática ou em sua própria forma de composição. Tal contradição é desfeita, no entanto, pelo aspecto funcional que os mesmos adquirem no tecido narrativo.

Conforme já mencionamos, os títulos alternativos são retomados ao longo do texto, integralmente ou com alterações, às vezes como a nomear um fragmento da narrativa, outras, como uma espécie de *mote* a ser desenvolvido, o que o aproximaria da literatura de cordel, menção feita pelo penúltimo deles – “História lacrimogênica de cordel”. Além disso, não só aspectos semânticos, mas prioritariamente a função que desempenham na narrativa apontam para sua vinculação a dois eixos principais que se interpenetram na configuração do silêncio no texto: a falta implicada na experiência do sublime e o ritmo, ambos indissociáveis da temporalidade.

Os títulos “O Direito ao grito” e “Ela não sabe gritar” aludem ao estado de privação não só da palavra, mas também de condições mais dignas de existência. Cumpre também assinalar que o próprio ato de gritar remete à desarticulação da linguagem, pois pode tornar ininteligível a mensagem que supostamente ratificaria pela alteração do volume da voz, fazendo, assim, retornar o silêncio enquanto oposição à fala. Este, embora não seja o efeito priorizado nesse estudo, não deve deixar de ser considerado.

A questão do silêncio em *A hora da estrela* tem sido associada pela crítica²⁹, ainda que não exclusivamente, à condição social de Macabéa, que, como Fabiano, protagonista de *Vidas Secas*, escrito por Graciliano Ramos, poderia ser integrada a uma galeria de tipos que o chamado “romance social de 30” teria cunhado como forma de denúncia da estrutura político-social do país. Tal componente encontra ressonância na

²⁹ Cf., por exemplo, SÁ, Lúcia. “De cachorros vivos e nordestinas mortas: *A hora da estrela e o mal estar das elites*”. In: *Estudos de Literatura Contemporânea*, 2004. p.49-65.

narrativa especialmente pelo contraste social explícito entre o narrador-criador da história de Macabéa, destacado por ele mesmo em frequentes comentários não só sobre sua personagem, mas também sobre o estado de pobreza em geral. O silêncio em *A hora da estrela* permite perspectivar essa realidade, mas também tematiza a falta enquanto inerente à condição humana.

Como propõe Florencia Garramuño (2009), ao invés de uma relação de autonomia face ao contexto do qual emerge, buscada por parte da produção artística realizada desde o início do século XX, outros artistas estabeleceram com ele uma relação de heteronomia. Esta permite acentuar o aspecto fragmentário da experiência sem incorrer nem em sua cópia, nem em sua abolição completa. É o que chama de “literatura estriada pelo real” (ibid., p.44). O texto de Clarice pode ser aproximado dessa vertente. Fugindo a padrões naturalistas ou neorrealistas a autora traz para a cena elementos que remetem tanto ao aspecto individual quanto ao social. No caso da relação entre o grito e o silêncio na narrativa, tanto o direito ao grito como a incapacidade de gritar integrariam o universo da personagem não só enquanto dado de sua constituição subjetiva, mas também como forma de tematizar sua condição social. O estado de privação, que a fez, como tantos outros nordestinos, deslocar-se do lugar onde nasceu desdobra-se em impossibilidade de expressão por meio do recurso tradicional da linguagem verbal. Ao buscar outro espaço que vise suprir a falta, tal busca se revela infrutífera. A falta permanece, e ainda que o direito à palavra fosse também uma forma de alterar a ordem dos fatos, a privação social deixou marcas indeléveis e nem à fala se tem acesso.

Os títulos “Lamento de um *blue*” e “Assovio no vento escuro”, associáveis aos sentimentos de dor, e também ao sentimento de medo que a sinestesia da imagem ao reunir som, tato e visão é capaz de despertar, nos remetem a formas de significação sem o recurso necessário à palavra. Estabelecendo-se, simultaneamente, um jogo entre um

esforço de apresentação e o inapresentável implicado no sublime. Os títulos “Registro dos fatos antecedentes” e “História lacrimogênica de cordel” relacionam-se duplamente à linguagem – pois vinculam-se ao ato de narrar (registro, história) – e ao tempo – pois o que supostamente é registrado, narrado, são fatos que antecedem *a hora de estrela da nordestina*. Narrativa, entretanto, extremamente lacunar, pois pouco realmente se apresenta da vida da personagem.

No caso de “História lacrimogênica de cordel”, além da alusão à cultura da região nordeste do país, indicia-se o desfecho trágico da história por vir. Desfecho, entretanto, que pode ser outro, como indicam os constantes comentários do narrador que atestam sua hesitação também quanto ao “*gran-finale*” de sua narrativa. Embora declare constantemente que buscará ater-se aos fatos, o próprio Rodrigo S. M. não consegue evitar o envolvimento e a comoção que lhe desperta a personagem por ele criada: “Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total pois ela não é ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela”(LISPECTOR, 1988, p.78). Esses sentimentos do narrador por sua personagem podem influenciar, dar um rumo inesperado à história.

O repetido “A hora da estrela” e os títulos “.Quanto ao futuro.”, “Saída discreta pela porta dos fundos” e “Uma sensação de perda” associam-se na narrativa semanticamente à morte e trazem em si a questão do tempo. A implementação de um ritmo que remete ao silêncio mobiliza uma temporalidade própria que o aproxima da experiência do sublime, praticamente desvelada na alusão à perda. Esta aponta para o sentimento despertado pela possibilidade e iminência de privação da vida, o temor maior envolvido no sublime, que culmina no ato derradeiro da morte.

A temporalidade, associada à suspensão e responsável pela instauração do ritmo do texto, também se desvela nos constantes adiamentos que o narrador introduz na narrativa, seja antes de iniciar a breve história de Macabéa – “Sei que estou adiando a

história e que brinco de bola sem a bola... (ibid., p.23)” – lançando-a para adiante, seja ao intercalar no texto inúmeros comentários sobre o processo de sua escrita. Cumpre destacar que este “lançar para adiante” não se vincula à projeção de um futuro, mas justamente à indeterminação do porvir.

A Modernidade implicava a noção teleológica de futuro, que era então concebido como o tempo do projeto a ser realizado, aproximando-se de uma pré-determinação. Mas o projeto moderno, tanto na Europa com o advento das guerras e suas sequelas quanto no hemisfério sul com o insucesso de políticas desenvolvimentistas, fracassou, conduzindo a um processo denominado “desencanto com o moderno”.³⁰ Segundo assinala Lyotard (1997), em “O tempo, hoje”, a época contemporânea trouxe para cena a necessidade de “imaginar o tempo de uma ocorrência como, e apenas como, presente” (ibid., p.66), pois o futuro revelou-se não-previsível, em desacordo com o que se *projetou*. O passado, nos diz o autor, existe enquanto diferença, ausência do que agora se *a-presenta* e, portanto, memória. Resta-nos então reconhecer no presente, com todas as suas mazelas e consequentes desilusões, o tempo da possibilidade, o único tempo com o qual deve-se e pode-se realmente lidar. A atenção nele concentrada burlaria, assim, a sua determinação por algo que ainda não ocorreu. À noção de futuro, a reflexão desenvolvida a partir de meados do século passado adicionou a de “porvir”. É importante, entretanto, considerá-la não como uma oposição à de futuro. O próprio autor destaca que

O que alguns chamaram de pós-modernismo só designa talvez uma ruptura [...] entre o projeto e o programa. Este último parece poder, hoje em dia, fazer melhor do que o projecto, aceitar o desafio lançado à espécie humana pelo processo de complexificação. Mas, por entre os acontecimentos que o programa se esforça para neutralizar tanto quanto pode, é necessário, infelizmente, contar também com os efeitos imprevisíveis que engendram a contingência e a liberdade próprias do projecto humano (ibid., p.75).

³⁰ Cf. GARRAMUÑO, Florencia. Op.cit.

Mas qual seria a distinção entre o postulado do “futuro” (projeto) e o do “porvir” (programa)? Ainda segundo Lyotard, o programa abre espaço para a indeterminação implicada na liberdade de ação do homem, já que esta não oferece garantias de que algo se cumpra. Isto é, mesmo que se creia que o futuro possa ser concebido previamente, é-se incapaz de escapar à imprevisibilidade das relações humanas que continuamente se desdobram, tornando-se mais complexas. Lyotard relaciona as formas do discurso a esse modo de conceber o futuro como algo sobre o qual é possível ter-se controle. A narração mítica, ao mobilizar a noção de destino e adotar a ordenação sequencial dos fatos – ou seja, parte-se de um princípio que avança em direção a um fim e este representa realmente a conclusão da história narrada – seria a forma por excelência dessa ilusão do tempo do projeto.

No que concerne à narrativa clariciana, as digressões são responsáveis por imprimir um ritmo de fratura no texto, instabilizando a concepção cronológica do tempo. Assim, se logo no início do texto, invertendo a fala do célebre Brás Cubas, o narrador declara que

A história – determino com falso livre arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e chuva caindo (LISPECTOR, 1988, p.19),

a narrativa de *A hora da estrela* metaforiza em sua forma o seu próprio conteúdo, torna-se complexa, em aberto. O “projeto” do narrador transforma-se, fracassa, pois a relação entre o que planejou e aquela que o texto atualiza escapa a toda intencionalidade³¹ e

³¹ Como nos diz Blanchot: “Sartre mostrou que o romance não deveria corresponder à premeditação do romancista, mas à liberdade das personagens” (2005, p.239).

trama um tecido maior com os outros textos não só da própria autora, mas também de outros escritores.

O diálogo com o texto machadiano é presença marcante na narrativa. O narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* postulava, ao abrir suas memórias, intenção completamente oposta à de Rodrigo S. M.:

Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor...; a segunda é que o escrito fica assim mais galante e *mais novo*. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco (MACHADO DE ASSIS, 1988, p.25, grifo nosso).

A relação dialógica é clara, e a questão da temporalidade parece mover e envolver os dois narradores seja na forma adotada para a narrativa, seja na sua relação indissociável com a morte. Se em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* esta última inaugura a narrativa, já no título de *A hora da estrela* indicia-se o desfecho que aguarda a protagonista da história. Mas essa aparente revelação, que estaria em oposição ao aspecto indeterminado da narrativa, deve ser compreendida sob o ângulo de uma fala profética, que, como conforme assinalamos, retomando Blanchot, envolve uma noção de temporalidade que implica antes a instabilização do presente como algo de que se tem domínio, do que a possibilidade de antever-se o futuro.

Assim, prosseguindo seu diálogo com Machado, Clarice traz para a cena a figura da vidente, presente em *Esau e Jacó* e no célebre conto “A cartomante”. Resguardadas as óbvias distinções entre a personagem machadiana e a que se encontra em *A hora da estrela*, a ironia é também o cerne de sua presença na narrativa no que se refere ao aspecto pretensamente profético de sua atividade. O texto machadiano abre-se com uma referência à tragédia de Shakespeare, *Hamlet*, em que se aponta para o que escapa à

razão – “... há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (MACHADO DE ASSIS, 1986, p.207), trazendo para a cena o desconhecido e fazendo germinar a dúvida sobre a possibilidade de se antever o futuro. Mas é a própria remissão ao trágico que aponta para o desfecho do conto.

Se em Machado, não só a composição da personagem, mas também o desenrolar do enredo deixam margem para a dúvida quanto a ser possível prever-se ou não o porvir, mesmo que se opte por não o revelar, a caracterização da vidente e de seu ambiente em *A hora da estrela* elide totalmente essa possibilidade. No texto de Machado, explicita-se o senso comum sobre a *metodologia* da atividade de *prever o futuro*: atenta observação e uma pergunta-chave inicial que o ansioso e descuidado cliente responde sem hesitar. Se a cena machadiana é marcada pela contenção, a ela se opõe a que antecede o “*gran-finale*” do texto de Clarice. A figura de “madama Carlota”, a cartomante, se caracteriza pelo excesso: no gestual, no verbal, no sincretismo religioso. É ela quem conta toda a sua vida a Macabéa, que se restringe, como em quase toda a história, a ouvir e responder com frases curtas. Também em atitude convencional da tarefa a que se dedica, a “vidente” traça comentários sobre o passado da nordestina que parecem corretos, para, então, falar de seu futuro. A previsão de um futuro auspicioso para a protagonista pela cartomante não desperta qualquer sentimento de credulidade, tendo em vista os aspectos absurdo e desconexo que envolve:

– Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! [...] É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! [...]

– E tem mais! Um dinheiro grande vai lhe entrar pela porta adentro em horas da noite trazido por um homem estrangeiro. Você conhece algum estrangeiro?

– Não senhora – disse Macabéa já desanimando.

– Pois vai conhecer. Ele é alourado e tem olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos. E se não fosse porque você gosta de seu ex-namorado, esse gringo ia namorar você. Não! Não! Não! Agora estou vendo outra coisa (explosão) e

apesar de não ver muito claro estou também ouvindo a voz de meu guia: esse estrangeiro parece se chamar Hans, e ele quem vai casar com você! Ele tem muito dinheiro, todos os gringos são ricos. Se não me engano, e nunca me engano, ele vai dar muito amor e você, minha enjeitadinha, você vai se vestir com veludo e cetim e até casaco de pele vai ganhar (op.cit., p.87-88).

Embora se acentue o absurdo das previsões, ironizadas pelo narrador – “Esquecera Olímpico e só pensava no gringo: era sorte demais pegar homem de olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos, não havia como errar, era vasto o campo das possibilidades” (ibid., p.89) – Clarice, como Machado, também deixa a dúvida no ar através do jogo entre a revelação feita pela cartomante sobre ter previsto para a cliente anterior que esta sofreria um atropelamento e o fato de que isso é o que realmente ocorre com Macabéa. Da junção de retomada do passado e tentativa de previsão do futuro, resta apenas o *now* e cai por terra a pretensão de projetar, tornar previsível o que permanece indeterminado.

Retome-se aqui o título “.Quanto ao futuro.”. O narrador declara buscar deliberadamente, ao escrever a expressão precedida de um ponto e seguida por outro, burlar o que poderia haver de imprevisto, qualquer abertura na história que escreve para sua personagem. Para tal, adota não só essa pontuação, mas também uma construção gramatical que, como a frase de Bartleby³², personagem de Herman Melville, ou outras de sua própria narrativa, remete à agramaticalidade apontada por Deleuze, como forma de instabilizar a língua, e que, simultaneamente, associa-se ao segredo/silêncio:

³² Em nosso artigo, ainda não publicado, “Bartleby: uma existência neutra” dedicado ao texto de Melville, *Bartleby, o escrivão*. Uma história de Wall Street, a frase que se repete por toda a narrativa “*I would prefer not to*” (Eu preferiria não) é analisada sob o ponto de vista do que Barthes denomina em seu curso sobre o “Neutro” por “custo mínimo de uma operação de fala” (Op. cit. p.61). Segundo o autor, o silêncio permanente terminaria por tornar-se dogmático. Assim, por meio de uma fala mínima, o silêncio como signo referido a um significado a ser fixado pode ser neutralizado. Deleuze, em seu ensaio “Bartleby ou a fórmula”, assinalou o fato de que a construção linguística utilizada por Bartleby não é uma negativa explícita, o que torna a atitude do escrivão ainda mais surpreendente. Cf. DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*, 1997, p.80-103.

História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos, “Quanto ao futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final. Não se trata de capricho meu – no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado. (Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso.) Se em vez de ponto fosse seguido de reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade (LISPECTOR, 1988, p.19).

Apesar da pretensa delimitação, que elidiria não só a intervenção do leitor, assim como o antes e depois tanto da história de Macabéa quanto da história da história, remetendo-nos simultaneamente à questão da temporalidade e à do espaço narrativo, o estado de suspensão é mantido pelo próprio narrador que transforma o ato de narrar em objeto da história e *adia* o seu início. Apesar de mencionar que adotará uma estrutura narrativa tradicional, o *registro dos fatos* só ocorre efetivamente a partir da página 31 do texto³³ e é, por todo ele, entremeado por observações sobre o processo narrativo, sobre o estado experimentado pelo narrador durante sua criação, em contínuo processo de hesitação. E o motivo para ter postergado tão longamente a história é:

Tudo isso eu disse tão longamente por medo de ter prometido demais e dar apenas o simples e o pouco. Pois esta história é quase nada. O jeito é começar de repente assim como eu me lanço de repente na água gélida do mar, modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio. Vou agora começar pelo meio dizendo que – que ela era incompetente. Incompetente para a vida (ibid., p.31, grifo nosso).

Assim como seu personagem, o narrador também experimenta a privação que se traduz no seu medo “do pouco” e “do simples” ou do “quase nada” de sua história

³³ Conforme mencionado na bibliografia, a edição que utilizamos foi publicada em 1988 pela Editora Nova Fronteira.

(*ibid.*).³⁴ A despeito de suas constantes observações quanto a pretender ater-se aos “fatos ou de que estes estariam “subitamente” (*ibid.*, p.32) despertando seu interesse, não é isso o que se verifica no texto. A relação que se estabelece entre o ato de compor e a história que se narra é dotada de pluralidade e complexidade e a aparente hierarquia entre re(a)presentar a realidade e criar uma realidade também é posta em xeque. Ao mobilizar o jogo entre elementos tradicionalmente antitéticos – pouco/plural; simples/complexo – a narrativa desconstrói a lógica estabelecida, como atesta a própria constituição da protagonista. Embora na superfície do texto o narrador se empenhe em caracterizá-la como simplória ou inexpressiva, a complexidade de sua existência aflora em momentos em que lhe dedica descrições quase paradoxais. Macabéa é simultaneamente descrita como vazia, inexpressiva, mas “supersônica de vida”:

Depois tudo passou e Macabéa continuou a gostar de não pensar em nada. Vazia, vazia. Como eu disse, ela não tinha anjo da guarda. Mas se arranjava como podia. Quanto ao mais era ela quase impessoal. Glória perguntou-lhe:
– Por que é que você me pede tanta aspirina? Não estou reclamando, embora isto custe dinheiro.

– É para eu não me doer.

– Como é que é? Hein? Você se dói?

– Eu me dóo o tempo todo.

– Aonde?

– Dentro, não sei explicar.

Aliás cada vez mais ela não sabia se explicar. Transformara-se em simplicidade orgânica. E arrumara um jeito de achar nas coisas simples e honestas a graça de um pecado. Gostava de sentir o tempo passar. Embora não tivesse relógio, ou por isso mesmo, *gozava o grande tempo. Era supersônica de vida*. Ninguém percebia que ela ultrapassava com sua existência a barreira do som. Para as pessoas outras ela não existia. A sua única vantagem sobre os outros era saber engolir pílulas sem água, assim a seco (*ibid.*, p.72, grifo nosso).

³⁴ Quem fala aqui é o narrador ou Clarice de certo modo a antever o que a crítica diria de seu último escrito ao cotejá-lo com seus outros textos? A própria questão da autoria, presente na inserção de seu nome entre os títulos e na “Dedicatória do Autor”, indica a pertinência da pergunta, como veremos adiante.

Dor e experimentação do tempo. Retornam aqui os elementos que integram a experiência sublime. Como ressaltamos, segundo as análises de Burke e Kant, ele surge exatamente a partir do momento em que cessa a dor e o terror causados pela possibilidade de privação da vida, e a leitura de Lyotard destaca o aspecto temporal nele implicado e associado a um estado de suspensão. A relação nada inexpressiva/simplória de Macabéa com o tempo se clarifica no elo entre a personagem e a “Rádio-relógio”. Símbolo máximo da cronologia, o relógio é subvertido pelo que representa na vida da personagem. O que apontaria aqui para uma ironia da contemporaneidade – a relação com o que se denomina cultura inútil – é dotado de relevância na tessitura do texto, pois a emissora parece ser o único vínculo real da nordestina com a existência. Mas o tempo que experimenta é totalmente distinto da modalidade que aquela representa com seus segundos a soar. O tempo que experimenta é “o grande tempo”. Esse, entretanto, não é o tempo sempre presente da eternidade como postulado por Santo Agostinho³⁵. O “grande tempo”, apesar de em estado de suspensão não está imobilizado, ou interrompido, mas em devir. O “grande tempo” é o tempo do “que ocorra”. O foco está no tempo do *acontecimento* que se mantém em estado de suspensão, ou, como diz o texto clariciano, “É visão da iminência de.”:

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes (ibid., p.18).

³⁵ Santo Agostinho, ao propor-se a questão do que faria Deus antes da criação do mundo, conclui que ele nada fazia, pois, tendo criado o céu e a terra, portanto tudo que existe, nada poderia existir antes de seu ato criador. O próprio tempo seria criação de Deus para o qual não existe nem o futuro nem o passado: “Os vossos anos são como um só dia, e o vosso dia não se repete de modo que possa chamar-se cotidiano, mas é um perpétuo “hoje”, porque este vosso “hoje” não se afasta do amanhã, nem sucede ao “ontem”. O vosso “hoje” é a eternidade. [...] Criastes todos os tempos e existis antes de todos os tempos. Não é concebível um tempo em que possa dizer-se que não havia tempo.” Cf. SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, 1980, p.217.

A transitividade, acima diretamente vinculada ao tempo, é retomada em outros momentos da narrativa. Etimologicamente, a transitividade traz em si a noção de movimento: transitar – ir de um ponto a outro. Envolve também a acepção temporal de efemeridade, transitivo – o que não permanece. Do ponto de vista linguístico, é uma propriedade que mobiliza aspectos sintático-semânticos do discurso: prioritariamente está relacionada à necessidade de um complemento indispensável à construção do sentido, desempenhando uma função comunicativa, ao organizar internamente o discurso, e uma função cognitiva, ao *transferir* para a língua as relações e percepções do homem sobre o universo.

Em *A hora da estrela* deixam-se as frases em estado de suspensão, e a transitividade associa-se também à experimentação da falta, do sentimento de privação. Subvertem-se os padrões gramaticais e aquele que talvez seja o mais transitivo dos verbos é também intransitivo: “(Há os que têm e há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha. [...])” (ibid., p.32). No zoológico, ao ver o rinoceronte, o narrador, utilizando-se da técnica do fluxo de consciência, declara: “O rinoceronte lhe pareceu um erro de Deus, que me perdoe por favor, sim? Mas não pensara em Deus nenhum, era apenas um modo de” (ibid., p.64). Finalmente, há a referência à irritação da protagonista: “Quando Macabéa lhe [a Glória] parecia murcha demais, dizia: – E esse ar é por causa de? Macabéa, que nunca se irritava com ninguém, arrepiava-se com o hábito que Glória tinha de deixar a frase inacabada” (ibid., p.73).

A subversão do uso tradicional do verbo “ter” a partir da abolição da necessidade de complemento no texto clariciano, embora pudesse indicar fechamento, aponta para o que Deleuze (1997a) denomina “agramaticalidade” em sua leitura do

texto de Herman Melville³⁶. Embora a fórmula utilizada por Bartleby – “*I would prefer not to*” – não seja gramaticalmente incorreta, segundo Deleuze assinala, “seu término abrupto [...] lhe confere um caráter radical, uma espécie de função-limite” (ibid., p.80), razão pela qual, “apesar de sua construção normal, ela soa como uma anomalia” (ibid., p.81). A frase proferida por Bartleby, entretanto, só pode ser vista como uma construção gramaticalmente correta se considerada no seu caráter de resposta. O escrivão a emite sempre que lhe é dirigida uma solicitação. Considerada isoladamente, a frase constitui-se, como as construções mencionadas de *A hora da estrela*, em agramatical, tendo em vista que lhe falta o complemento, mantendo-se em suspenso.³⁷ Atente-se para o fato de que não nos referimos aqui ao aspecto semântico da frase que, como qualquer outra, somente significa a partir do contexto em que está inserida, mas sim ao seu aspecto estrutural.

No texto de Melville, o ato de repetir a frase *I would prefer not to* é responsável por desestabilizar a língua estabelecida e, conseqüentemente, o universo por ela representado, instaurando uma nova lógica, a “lógica da (não)preferência”. Conforme destaca Deleuze, a frase proferida pelo personagem do conto não é nem uma negação, nem uma afirmação. Ou melhor, ela reúne uma forma afirmativa (*I would prefer*) e uma forma negativa (*not to*) que, como no mundo das partículas físicas, se neutralizam, apagando as marcas distintivas entre afirmar e negar. Essa ausência de marca é exatamente o que caracteriza o neutro do ponto de vista linguístico e que tem como conseqüência a instauração do indiscernível:

³⁶ Cf. nota 32.

³⁷ Sob o ponto de vista gramatical, a frase de Bartleby, é considerada defectiva, pois é estruturalmente incompleta. À oração principal (*main clause*) “*I would prefer*” segue-se uma oração subordinada objetiva direta (*subordinate clause*) reduzida de infinitivo “*not to*” que, entretanto, não se faz suceder pelo verbo referente à ação específica que o personagem *prefere* não executar. Note-se que Bartleby, na verdade, não se nega a desempenhar uma tarefa determinada, ele simplesmente “prefere não”. Note-se também que seu silêncio não é total, pois continuamente interrompido pela repetição de sua fórmula.

A fórmula é arrasadora porque elimina de forma igualmente impiedosa o preferível assim como qualquer não-preferido. Abole o termo sobre o qual incide e que ela recusa, mas também o outro termo que parece preservar e que se torna impossível. De fato, ela os torna indistintos: cava uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação, que não pára de crescer entre algumas atividades não-preferidas e uma atividade preferível (ibid., p.83).

Se em *Bartleby* a fórmula continuamente repetida é o motor das questões que a narrativa mobiliza, na escrita de Clarice Lispector, o uso da repetição desempenha papel-chave, não só em *A hora da estrela*, em que a retomada dos títulos ao longo da história reenvia o leitor e o texto ao aparente *antes do texto*, mas também nas constantes remissões a outros de seus textos: “Experimentei quase tudo, inclusive *a paixão* e o seu desespero. E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui” (LISPECTOR, 1988, p.28, grifo nosso) e “Esqueci de dizer que era realmente de espantar que para corpo quase murcho de Macabéa tão vasto fosse o seu *sopro de vida* quase ilimitado e tão rico como o de uma donzela grávida [...]” (ibid., p.69, grifos nossos). As repetições e remissões contribuem para suspender as fronteiras entre interioridade e exterioridade seja no texto e/ou entre textos, instabilizando também a concepção de *continuum* temporal em que se pauta o discurso tradicional.

Se em *A hora da estrela* repetem-se os títulos ao longo da narrativa, em *A paixão segundo G.H.*, cada capítulo repete, em seu início, a última frase do anterior. O recurso parece ter como função a retomada ou manutenção da continuidade na narração da experiência desagregadora vivenciada por G.H., simultaneamente, convocando o leitor a permanecer no relato e tentando garantir algum resquício de unidade à narradora. É inicialmente a ausência da ex-empregada que desencadeia o processo desconstrutor de G.H. Ao pensar em arrumar o quarto para uma possível substituta, o que encontra é um quarto vazio, limpo. Mas a vacuidade é apenas aparente, logo o mural-escrita incrustado na parede se faz perceber, estabelecendo uma relação explícita

de substituição a Janair. O mural a substitui e, simultaneamente, a torna presente para a protagonista: somente a partir da visão do mural é que a narradora a nomeia, ela deixa de ser apenas a ex-empregada, passa a ter nome próprio e transforma-se em experiência de alteridade.

Em *A hora da estrela*, a relação que se estabelece entre o narrador-autor Rodrigo S.M. e Clarice Lispector autora-escritora na “Dedicatória” traz para a pauta a questão da subjetividade aliada ao desvelamento do processo construtivo do texto ficcional. Uma vez mais Clarice parece dialogar com Machado: ao fazer do texto introdutório parte do tecido ficcional, a “Dedicatória” também reenvia não só o texto, assim como o leitor ao antes/início da história.³⁸

Embora crie um narrador masculino, assim como o faz em *Um sopro de vida*, para contar/descontar a história de Macabéa, Clarice deixa a descoberto já na dedicatória que tal narrativa/desnarrativa *é obra sua*, o que reafirma ao intercalar sua própria assinatura na pluralidade de títulos que nos oferece.³⁹ Uma vez mais, o aparente excesso – de autores e de títulos – a opor-se à falta, ao menos, em sua vinculação com o sublime e o silêncio, se desfaz ao mobilizarmos os conceitos de “alternância” e “alteridade”. A alternância traz de volta o binômio ausência/presença. No caso dos títulos, embora todos se apresentem a um só tempo no espaço da página anterior ao início da narrativa, a conjunção “ou” indica que eles são propostos como possibilidades, alternativas que se substituiriam e não necessariamente co-existiriam. A alteridade

³⁸ Lembremo-nos do romance *Memorial de Aires* em que a própria construção do narrador-personagem – o Conselheiro Aires – instaura um complexo jogo em que os conceitos de autor, autoria, narrador, personagem, narrador-personagem e sujeito ficcional se interpenetram e se confundem. A primeira referência ao personagem se deu na Advertência a *Esau e Jacó*, o que parece sugerir que a escrita do *Memorial de Aires*, seu último romance, já seria ao menos um projeto de Machado. Essa hipótese se ratifica pelo fato de a advertência ao *Memorial* nos fazer retornar ao romance que narra a história dos gêmeos e foi publicado bem antes deste.

³⁹ Lúcia Helena assinala a instabilização da questão do *gender* vinculada à escrita ficcional. Segundo a autora, Clarice, através do jogo entre narrador-masculino/autor-feminino em *A hora da estrela*, torna possível a crítica a perspectivas interpretativas que ao estabelecerem uma distinção entre um modo de narrar feminino e um modo de narrar masculino reafirmariam “uma estética do patriarcado” Cf. HELENA, L. Op.cit., p.73-74).

remete à diferença e põe em xeque o postulado da identidade. Assim, ao dizer “Dedicatória do Autor” e entre parênteses “Na verdade Clarice Lispector” e, logo após, “meu sangue de homem”, o que o texto diz é que *o eu* é também *o outro*, mas não *o mesmo*, o idêntico.

“DEDICATÓRIA DO AUTOR”

(Na verdade Clarice Lispector)

*Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. Dedico-me sobretudo aos gnomos, sílfides e ninfas que me habitam a vida. Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino? **Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. Meditar não precisa de ter resultados: a meditação pode ter como fim apenas ela mesma. Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever. [...]** (ibid., p.7-8, grifo nosso).*

Conforme destaca Lucia Helena:

O eu que Lispector rastreia não é um eu enclausurado em sua individualidade e unidade, mas um eu relacional – como o da instância narrativa de *A hora da estrela* – tecendo-se e desfazendo-se num incessante diálogo de vozes, que o constroem e corroem (op.cit., p.70).

Assim como ocorre em *A hora da estrela*, também em *A Paixão segundo G.H* e em *Um sopro de vida* há um claro jogo pronominal que atesta o processo de subjetivação que se dá na – e somente a partir da linguagem⁴⁰ – e implica a mobilização do silêncio enquanto seu interlocutor: “... As asas do negror eu as uso e as suo, e as usava para mim – que és Tu, tu fulgor do silêncio. Eu não sou Tu, mas mim és Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direito: porque és mim” (LISPECTOR, 1991a, p.134) e “Ângela é a minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu” (LISPECTOR, 1991b, p.33) ; “Autor: Meu não-eu é magnífico e me ultrapassa. No entanto ela me é eu”(ibid., p.39).

Em *A paixão segundo G.H.*, o pronome oblíquo *mim* é objeto da ação de *eu*: “eu as usava para mim” e identificado ao *tu*: “mim és Tu”. Este, o *tu*, representa o Outro, na medida em que é a ele que me dirijo em meu discurso. O *eu*, entretanto, não se identifica ao *tu*: “Eu não sou Tu”, mantendo-se, assim, a alteridade.

Em *A hora da estrela*, além de estar presente na “Dedicatória” do texto, a questão da alteridade e o processo de subjetivação do narrador retornam ao longo da narrativa: “Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. (LISPECTOR, 1988, p.21)” e “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó” (ibid., p.27). Em *Um sopro de vida*, o sujeito fendido faz-se presente na relação sujeito do enunciado identificado ao objeto da enunciação: “ela é eu” – “ela me é eu”. Se em *A paixão segundo G.H.* o silêncio se manifestara na pujança do branco e da luz do aparente vazio

⁴⁰ Em nosso capítulo dedicado ao romance *Budapeste*, de Chico Buarque, examinaremos mais detidamente as proposições de Émile Benveniste quanto ao processo de subjetivação que só ocorre a partir do ingresso do homem na linguagem.

do quarto, aqui ele se transmuta em negro, desconstruindo a oposição tradicional entre este e o branco e reaproximando-os.

A “Dedicatória” de *A hora da estrela* também reúne elementos sinestésicos que indiciam o desfecho da história, embora não elidam completamente a indeterminação. Imagens e sons, música e cor se aproximam do sublime burkeano. Em seu tratado, Burke assinala a importância do som e das cores para a geração do sublime. Segundo o autor, “Dentre as cores, as suaves ou alegres (exceto talvez um vermelho forte, que é jovial) são impróprias para produzir imagens majestosas” (BURKE, 1993, p.88). Quanto ao som, declara: “A vista não é o único órgão dos sentidos mediante o qual uma paixão sublime pode ser gerada. Os sons exercem uma influência muito grande sobre essas paixões [...] Um ruído muito alto, por si só basta para intimidar a alma, deter sua ação e enchê-la de terror” (ibid., p.88-89). Embora sua interpretação esteja influenciada pela busca de uma objetividade científica, suas observações sobre os sons e as cores parecem pertinentes e indubitavelmente encontram ressonância no uso de tais recursos seja na literatura, na música ou nas artes visuais.

A alusão aos grandes compositores clássicos pode, certamente, ser associada ao sublime tradicional, a ascese kantiana, mas é “à tempestade de Beethoven, a Chopin que me [lhe] amolece os ossos, a Stravinsky que me [o/a] espantou e com quem voei em fogo, “à “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me [lhe] revela um destino” (LISPECTOR, 1988, p.7) que se dedica/destina e, simultaneamente, está referida a narrativa que se anuncia. O *now*, privação e suspensão, mas também prenúncio, está “nas vésperas de hoje e no hoje, nos dodecafônicos, nos gritos rascantes dos eletrônicos” (ibid.) e especialmente no vaticínio que esses representam para Rodrigo S. M., narrador-autor, e para Clarice Lispector, autora-escritora, quanto à história que vão criar e a história dessa história.

A “Dedicatória” e as construções em aberto no tecido do texto apontam para a falta, a ausência, implicada na experimentação do sublime. O próprio medo do narrador de que sua história não aconteça já é, paradoxalmente, o próprio acontecimento, como destaca Penna:

Privação da privação, privação em segundo grau. O acontecimento nadificante volve a nada, e apresenta, por assim dizer, o acontecimento do nada, materialização do vazio angustiante, experiência da falta de experiência que se transforma na experiência da falta. Na verdade não há outro acontecimento. Enganamo-nos quando descrevemos fatos como acontecimentos. O único acontecimento que interessa é este: o vazio que abre a possibilidade de todo acontecimento possível. É isso que o sublime testemunha (PENNA, 2003, p.100-101).

O “vazio”, o “nada” que abre a possibilidade de que tudo aconteça, reenvia-nos ao título “.Quanto ao futuro.” Além de retomado, como assinalamos, pelo narrador na forma de uma aparente explicação para a pontuação não-usual – que, na verdade, nada esclarece, mas sim ratifica seu enigma e adia seu sentido –, ele também retorna através da pergunta feita por Glória a Macabéa: “Diga-me uma coisa: você pensa no teu futuro? A pergunta ficou por isso mesmo, pois a outra não soube o que responder” (LISPECTOR, op. cit., p.75), e, finalmente, é a última frase emitida por Macabéa em sua hora de estrela: “Aí Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro: – Quanto ao futuro.” (ibid., p.96).

Se a pontuação utilizada no início do texto é destacada pelo próprio narrador como recurso para fechamento – que, no entanto, o próprio texto faz fracassar –, se a pergunta de Glória transforma mais sintática do que semanticamente o título, apesar de indubitavelmente a ele estar referida na trama textual, se a frase na hora da morte é seguida de um ponto final, relacionando-se ao próprio destino *sem futuro* de Macabéa, a

fala *post mortem* do narrador indica a permanência do estado de privação e de suspensão do texto.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, embora o último capítulo intitule-se “Das negativas” e aponte para a morte como o fim da existência, já que a soma de sua vida parece não deixar saldo, a narrativa concebida postumamente, e em retrospectiva, é responsável pelo desmantelamento não só da concepção da morte como fim, mas também da própria concepção do tempo como *continuum*. Os momentos finais de *A hora da estrela* parecem continuar o diálogo entre os dois textos. A morte de Macabéa não representa o seu fim, nem o fim ou fechamento da história, pois “Morta, os sinos badalavam mas sem que seus bronzes lhes dessem som. Agora entendo esta história. Ela é a iminência que há nos sinos que quase-quase badalam” (ibid., p.97). O que sua morte confirma é a permanência do silêncio, é “iminência de” e significa. A morte da personagem não é o fim da narrativa que termina/começa com uma frase imperativa negativa que se transmuta em uma afirmação: “Não esquecer que *por enquanto* é tempo de morangos. Sim” (ibid., p.98, grifo nosso). Duplamente sublime, a morte de Macabéa é terror de privação da vida e tempo do *que aconteça*.

2.2 - Figurações do “Neutro” em *A hora da estrela*

Para Roland Barthes, o “Neutro” constitui a forma de burlar o sentido estabelecido por uma lógica que prioriza o paradigma enquanto oposição, redução de diferenças, uniformização. Na primeira aula de seu curso sobre o tema Barthes define o *objeto* de que irá tratar:

A) Defino o neutro como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de neutro tudo o que burla o paradigma. Pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é Neutro.

Paradigma é o quê? É a oposição de dois termos virtuais dos quais atualizo um, para falar, para produzir sentido. [...] o paradigma é o móbil do sentido; onde há sentido, há paradigma, e onde há paradigma (oposição), há sentido → dito elipticamente: o sentido assenta no conflito (escolha de um termo contra o outro), e todo conflito é gerador de sentido: escolher *um* e rejeitar *outro* é sempre sacrificar ao sentido, produzir sentido, dá-lo a consumir. [...] O Neutro – meu neutro – pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. “Burlar o paradigma” é uma atividade ardente, candente (BARTHES, 2003b, p.18-9).

As “figuras” que utiliza para expor o “Neutro” desdobram-se em outras sem que se pretenda cristalizar em uma única tudo o que aquele mobiliza, mas visando a constituir uma rede de leituras e sentidos.

Conforme já destacamos no início desse estudo, Barthes assinala a distinção existente entre os termos *silere* e *tacere*, que na língua latina remetem, respectivamente, ao estado físico das coisas e à ausência de fala. Em francês, assim como ocorreu na língua portuguesa, os dois sentidos fundiram-se, o termo silenciar referindo-se prioritariamente ao silêncio verbal, embora o termo *tacere* tenha sobrevivido sob a forma dos adjetivos tácito e taciturno.

A constituição da protagonista de *A hora da estrela* nos permite associá-la às duas acepções: Macabéa é, simultaneamente, estado físico, ausência de ruído da natureza e silêncio verbal. Sua existência nos remete não a uma “virgindade perene” (BARTHES, 2003b, p.49), mas exatamente ao estado de suspensão que está implicado “no antes de nascerem ou depois de desaparecerem” (ibid.). Sua existência a aproxima de um estado primário: “Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso?” (LISPECTOR, 1988, p.30).

Conforme assinalamos no capítulo anterior, nos ensaios em que trata da gagueira e da fórmula utilizada pelo personagem melvillianiano, Deleuze chama atenção para o que denomina “indiscernibilidade”. Os recursos utilizados para fazer o texto gaguejar, segundo o autor, são responsáveis pelo surgimento de uma língua estrangeira dentro da língua. Ao instaurar a alteridade no seio da língua, a própria noção de sujeito, este concebido enquanto identidade constante, cujo modelo estaria vinculado à função paterna, também se modifica:

Perdem-se as referências, e a formação do homem cede o passo a um novo elemento desconhecido, ao mistério de uma vida não-humana informe, um *Squid*. [...] O sujeito perde sua textura em favor de um *patchwork*, de uma colcha de retalhos que prolifera ao infinito [...]
 [...] já não há um sujeito que se eleva até a imagem, com êxito ou fracassando. Diríamos de preferência que uma *zona de indistinção, de indiscernibilidade, de ambigüidade* se estabelece entre dois termos, como se eles tivessem atingido o ponto que precede imediatamente sua respectiva diferenciação: não uma similitude, mas um deslizamento, uma vizinhança extrema, uma contigüidade absoluta; não uma filiação natural, mas uma aliança contranatureza. Trata-se de uma zona “hiperbórea”, “ártica”. Já não é uma questão de Mimese, porém de devir [...] (DELEUZE, 1997a, p.89-90, grifos do autor).

O caráter de indistinção, de deslizamento entre dois termos enfatiza o aspecto de devir da subjetividade que também é reconhecida em sua fragmentação. A caracterização de Macabéa como vivendo em um “limbo impessoal”, apenas “inspirando e expirando”, como um ser unicelular, aproxima a personagem desse *squid*, ser indiscernível. Mas, convém destacar que nesse ser informe, mencionado por Deleuze, embora se “tenha atingido o ponto que precede imediatamente sua respectiva diferenciação”, a diferença não se encontra totalmente elidida. Antes, permanece como possibilidade de *apresentar-se*, de *vir a ser*. A ausência de fala, a *existência-coisa* de Macabéa longe de representarem a sua imobilização nesse estado podem indicar, então, a possibilidade de sua alteração.

A privação é a marca distintiva da personagem. Privada de afeto, reduzida a condições básicas de existência, Macabéa “não sabe gritar”, não sabe dizer. A personagem de Clarice se aproxima simultaneamente do narrador e da personagem “mãe”, do conto “Entre o Sim e o Não” de Albert Camus (1995). Nesse, desvelam-se com argúcia e contundência os efeitos que a privação de afeto é capaz de impor ao homem. Em *A hora da estrela* a relação da protagonista com sua tia é marcada pela carência e por certa crueldade. No conto de Camus, uma moça sofre desde a infância com a rigidez de uma mãe endurecida e severa. Casa-se, tem filhos, mas o marido morre e então retorna ao jugo da mãe. Posteriormente é agredida e estuprada. Como consequência de sua árida existência, é incapaz de verbalizar qualquer sentimento. Sem afeto. Sem história para contar. Seu filho, o narrador, cresce no mesmo ambiente hostil e parece oscilar entre um destino quase inevitável e a saída que para ele poderia estar no amor:

À sua volta, torna-se densa a noite na qual essa mudez é de uma desolação irremediável. Se o menino entra nesse momento, distingue a magra silhueta de ombros ossudos e se detém; está com medo. Começa a sentir muitas coisas. Mas tem dificuldade de chorar diante desse silêncio animal. Ele sente

pena da mãe; isto é amá-la? Ela jamais o acariciou porque não saberia como. Ele fica, então, olhando-a durante longos minutos. Ao sentir-se um estranho, toma consciência de sua dor. Ela não o ouve, porque é surda. Logo a velha vai voltar, a vida recomeçará: a luz redonda do lampião a óleo, o encerado, os gritos, os palavrões. Mas, agora, o silêncio marca um tempo sem parar, um instante desmedido. Por sentir isso de modo confuso, o menino acredita sentir no arrebatamento que palpita nele o amor pela mãe. E assim deve ser, porque afinal de contas, é sua mãe” (CAMUS, 1995, p.62-63).

O narrador, assim como sua mãe marcado pela dor e pela privação, sente medo ante a profusão de sentimentos experimentados que, incapaz de verbalizar, o leva a sentir-se um estranho. Permanece entre o sim e o não, neutro, indefinido. Seu sentimento de estranheza revela que ele pertence/não pertence àquela história, àquele lugar, daí uma possível saída no amor. Se esse parece quase uma determinação (“E assim deve ser...”), é também uma utopia, pois única forma capaz de anular a dor e o terror que a privação deixou na memória, ele é sem tempo, sem lugar, não existe a não ser na suspensão do silêncio. No silêncio do conto de Camus, assim como nos poucos diálogos entre Macabéa e Olímpico, o que aflora é exatamente a falta que os constitui, que é falta de ser, mas é também falta de ser alguém no mundo. Mas é exatamente esse silêncio que permite a tematização desse estado de privação afetiva que se vincula à ausência de memória e de inserção do indivíduo no contexto histórico que o circunda.

Ao referir-se ao livro *The square*, de Marguerite Duras, Blanchot destaca a carência e a necessidade como geradoras de um diálogo entre dois personagens, feito também de carência e necessidade. Esse diálogo é marcado por uma dor, que o distingue da conversa banal, cotidiana, que verdadeiramente não-diz:

Ali no mundo simples da carência e da necessidade, as palavras se concentram no essencial, atraídas apenas pelo essencial, e monótonas, por conseguinte, mas também demasiadamente atentas àquilo que se deve dizer

para não evitar as fórmulas brutais, que poriam fim a tudo (BLANCHOT, 2005, p.222).

Como em Camus, como em Duras, o silêncio de Macabéa é prioritariamente determinado por sua história, a qual é incapaz de contar, mas mesmo fruto da carência, ele abre espaço para outras possibilidades como a manifestação da “delicadeza”. A atitude silenciosa da personagem também se associa a ela, ou ao “Princípio de Delicadeza”, outra figuração do neutro barthesiano. Esta também é polissêmica: remete, simultaneamente, à possibilidade de driblar a franqueza arrogante da fala sem rodeios e à valorização do detalhe, da minúcia. A condição social da protagonista e a privação de afeto a que fora e é continuamente submetida não impediram o desenvolvimento de sua delicadeza, revelada seja por uma habilidade que parece inesperada, seja por sua atenção à minúcia:

Aprendera em pequena a cerzir. Ela se realizaria muito mais se se desse ao delicado labor de restaurar fios, quem sabe se de seda. Ou de luxo: cetim bem brilhoso, um beijo de almas (LISPECTOR, 1988, p.33).

Ele falava coisas grandes mas ela prestava atenção nas coisas insignificantes como ela própria. Assim registrou um portão enferrujado, retorcido, rangente e destacado que abria o caminho para uma série de casinhas iguais de vila. Vira isso do ônibus. A vila além do número 106 tinha uma plaqueta onde estava escrito o nome das casas. Chamava-se “Nascer do Sol”. Bonito o nome que também augurava coisas boas (ibid., p. 60-61).

O apartamento térreo ficava na esquina de um beco e entre as pedras do chão crescia capim - ela o notou porque sempre notava o que era pequeno e insignificante. Pensou vagamente enquanto tocava a campainha da porta: capim é tão fácil e simples. Tinha pensamentos gratuitos e soltos porque embora à toa possuía muita liberdade interior (ibid., p.82).

Barthes destaca que, “Segundo o modelo oriental, a delicadeza obriga à eliminação *minuciosa* de toda e qualquer repetição: a delicadeza horroriza-se, melindrase com repisamentos” (BARTHES, 2003b, p.72, grifo nosso). Essa recusa à repetição, que aparentemente estaria em dissonância com aquela proposta por Derrida (1971) – repetição com variação, portanto, *différance*, produção de sentido – revela-se em acordo com a lógica da complementaridade por ele desenvolvida. Barthes utiliza-se da cerimônia do chá⁴¹ para demonstrar que a recusa à redundância está relacionada “à busca do suplemento” (ibid., p.74). A *nuance* aqui se impõe: não repetir sempre exatamente o mesmo, mas “sobreimprimir traços” (ibid.), adicionar elementos, constituindo, assim, a variação.⁴² Neste universo de sobreimpressão de traços, compreende-se a funcionalidade da minúcia: é ela que, sorrateira ou sutilmente, ao introduzir o detalhe, instaura a diferença, ao mesmo tempo em que traz para a cena aquilo que por caracterizar-se como menor, menos, escapa ao olhar descuidado. Seu uso no texto constitui uma alternativa à escrita naturalista na tematização da experiência. Sem incorrer no excesso descritivo do estilo, ao focalizar o menos, o aparentemente sem importância, a atenção à minúcia permite que se configurem quadros do real que o *re-apresenta* sob vários ângulos, aproximando-se assim da própria experiência como fragmentação.

Na escrita clariciana, frases retornam não só no interior de uma única narrativa, como também seus textos remetem uns aos outros, entrelaçando-se em uma rede temática que, longe de se esgotar, torna-se cada vez mais complexa. Conforme assinalamos, ao tratar da questão dos títulos e de seu retorno ao longo da narrativa, a

⁴¹ “Exemplo, Japão: no aposento do chá: nenhuma cor, nenhum desenho deve repetir-se: se houver uma flor viva, estará proibido qualquer quadro de flores; se a chaleira for redonda, o jarro será angular; uma tigela de esmalte preto não deve ficar próxima de uma caixa de chá de laca preta; não usar flores brancas da ameixeira quando ainda há neve no jardim. Mesmo o espaço não deve repetir-se, portanto, simetrizar-se: no aposento do chá não se deve por nada no centro de nada para não separar o espaço em duas partes iguais” (BARTHES, 2003b, p.72).

⁴² Cf. DERRIDA, J. Op.cit., 1971, p.229-249.

repetição no texto de Clarice Lispector associa-se não à manutenção do *mesmo*, que representaria um centro originário, mas à introdução da diferença neste, que se transforma, então, em *outro*. Em Clarice não há “repisamentos”. A narrativa vai tecendo uma rede não só com os textos da própria escritora, mas também através do diálogo intertextual que mantém com outros autores, como destacamos na retomada da figura (machadiana) da cartomante.

A repetição e a frugalidade da dieta de Macabéa corroboram, também, para a leitura da personagem como representante do “Neutro”, ao apontar para a abstinência, outra de suas nuances. Em *A hora de estrela* a parca dieta da nordestina é determinada pela situação econômica de quase indigência da personagem, claramente desvelada quando, ao ser questionada pelo médico, declara alimentar-se de cachorro-quente ou sanduíche de mortadela, refrigerante e café. Com a visita da protagonista ao médico, e os comentários deste sobre sua alimentação e sua saúde, a autora nos brinda com uma interessante sátira ao discurso científico tradicional⁴³, que, através da proposição de hipóteses aparentemente lógicas, mas redutoras, tenta esclarecer as questões que se nos apresentam. A figura grotesca do médico aproxima-se da charlatanice, pois claramente sabe-se incapaz de solucionar, através do recurso aos seus limitados conhecimentos científicos, o problema de Macabéa, aqui metáfora de todos os seus pacientes.

A questão do mal-estar também integra essa rede vinculada ao tema da abstinência mobilizada na escrita de *A hora da estrela*. Barthes (2003b) assinala a diferença entre o mal-estar e o sofrimento, que se estabeleceria a partir de uma gradação: sofrimento → forte/ mal-estar →fraco. O mal-estar pertence ao campo da indeterminação, do não-marcado, mas, como aponta a crítica, a náusea, uma de suas manifestações, é recorrente na escrita clariciana, vinculando-a a uma “tradição

⁴³ Em seu texto “O discurso competente”, Marilena Chauí comenta a ascensão do discurso competente, por extensão, do especialista, que, fundado na crença do conhecimento científico, “pode ser proferido, ouvido e aceito como verdadeiro ou autorizado”. Cf. CHAUI, M. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*, 2003. p. 3-13.

sartreana”, como destaca Benedito Nunes (1976). O autor associa a náusea presente nos textos de Clarice Lispector à angústia da existência. Esta é experimentada em Sartre como extrema lucidez da consciência, simultaneamente responsabilidade e liberdade. A contingência da existência finalmente afirmando-se como algo humano. Para superar o absurdo da existência, dar-lhe “um sentido”, o homem precisa usar de sua liberdade através de seus atos. Diferentemente, no texto clariciano, a angústia, manifestada organicamente pela náusea, embora também traduza uma reação do ser ao aspecto contingente da existência, apontaria justamente para a ausência de liberdade.

Em *A hora da estrela*, Macabéa controla sua constante náusea para evitar desperdiçar o alimento raro, o que remete sua abstinência à pobreza. Mas a náusea, seja a da personagem, ou aquela que o narrador experimenta, também associa-se ao mal-estar das elites que não podem ignorar sua função de mantenedora de uma ordem sócio-econômica que perpetua a carência. A abstinência no texto, também revelada na menção à penitência-abstinência imposta pela tia privando-a da sobremesa favorita na infância, indicia a permanência da falta. Mantém-se, assim, a angústia da busca nunca satisfeita porque continuamente deslocada, não supri(mi)da.

As pancadas ela esquecia pois esperando-se um pouco a dor termina por passar. Mas o que doía mais era ser privada da sobremesa de todos os dias: goiabada com queijo, a única paixão na sua vida. Pois não era que esse castigo se tornara o predileto da tia sabida? A menina não perguntava por que era castigada mas nem tudo se precisava saber e não saber fazia parte importante de sua vida (LISPECTOR, 1988, p.36).

A opção por uma dieta praticamente monoelementar e/ou repetitiva foi destacada por Barthes em personalidades como Proust e Swedenborg, também relacionadas ao tema do neutro e do silêncio. Nesses casos, a abstinência e a pouca variação (repetição) é antes uma opção, uma necessidade de outra espécie que não a

fisiológica ou a determinação econômica. Daí então o vínculo entre a abstinência e a anorexia, também apontado pelo autor.

Barthes destaca como um dos atos de maior arrogância o obrigar-se alguém a comer. “O comer menos” também é uma recusa ao excesso. A anorexia é uma forma de resistência, de manutenção de uma falta. Ao recusar-se à obrigação de comer, o anorético mantém a estrutura metonímica do desejo. Ou seja, do deslizamento constante de um objeto do desejo a outro. Mas a resistência do anorético não é testemunho de heroísmo: não há heroísmo algum em deixar de comer por opção – caso das personalidades citadas por Barthes – assim como ele também não existe no ato de deixar de comer porque se tem pouco a comer – caso de Macabéa –, que de modo algum pode ser descrita como heroína. Em *A hora da estrela* a abstinência não é, sem dúvida, uma opção, mas forma de tematização do contexto em que se insere nossa personagem, sua história.

A abstinência discursiva (fruto da carência afetiva) e a abstinência alimentar (fruto de sua condição social) desdobram-se em abstinência sexual. Desloca-se o objeto, mas mantém-se a falta. A relação sujeito/objeto, concretizada no jogo pronominal presente na dedicatória e na relação narrador/Macabéa em *A hora da estrela*, assim como entre G.H., Janair e a barata em *A paixão segundo G.H.*, ou entre o Autor e Ângela em *Um sopro de vida*, nos conduz à questão do desejo, central para a teoria freudiana⁴⁴.

No texto de *A hora da estrela*, o desejo sexual não suprido, como sintoma de uma falta, também é trazido à pauta. Embora constantemente descrita como amorfa e impessoal, o narrador nos revela mais de uma vez que Macabéa sente o desejo sexual que lhe queima o corpo:

⁴⁴ Conforme já destacamos, segundo Lacan, o desejo se estrutura a partir do processo metonímico de deslizamento de objeto a objeto. A carência, a falta, é a sua característica distintiva, seu momento permanente. Cf. LACAN, J. Op. cit., 1996, p. 223-259.

Ela sabia o que era o desejo – embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio que subia o baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço. Tornava-se toda dramática e viver doía. Ficava então meio nervosa e Glória lhe dava água com açúcar (ibid., p.53).

O desejo de nossa protagonista permanece insatisfeito, apesar do prenúncio de supressão representada pelo seu relacionamento com Olímpico, quando este a troca por Glória. De modo análogo, os constantes adiamentos e digressões do narrador, ao mesmo tempo que trazem a hesitação e implementam um ritmo específico no texto são responsáveis por manter o sentimento de falta, privação, que indiciam o seu caráter sublime e permitem o contínuo deslizamento do sentido.

O aspecto lacunar, prospectivo do texto, que permanece continuamente em estado “de iminência de”, também se revela através da mobilização do par pergunta/resposta. Já na “Dedicatória”, traz-se para a cena a relação abertura/fechamento e essa é associada à falta de resposta:

Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém me dê. Vós? É uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para nós todos (ibid., p.8).

Estabelece-se, desta forma, um jogo entre os dois elementos: a pretensa busca do narrador por uma resposta e o caráter interminável e, portanto, aberto da narrativa. Em suas proposições sobre o neutro, Barthes assinala que a resposta é geralmente considerada apenas como conteúdo, sendo ignorada enquanto uma forma de discurso, ou, melhor, uma forma, uma construção linguística, que desempenha uma função no discurso. O autor também destaca, conforme já mencionamos, a relação de poder

presente, muitas vezes de forma velada, em toda pergunta, afetando definitivamente a resposta.

Assim, o que poderia constituir-se em uma abertura, uma porta de acesso para a alteridade, desvela-se como afirmação de uma pré-determinação, como também atestam suas observações sobre o ato de entrevistar-se alguém no contexto cultural contemporâneo. Barthes ressalta a multiplicação das entrevistas na época contemporânea e a arrogância implicada nas perguntas dos entrevistadores, elementos que traduzem a ascensão da mídia, a sua constituição como poder. Sua posição pode ser aproximada da atitude de Clarice Lispector, que, durante uma entrevista, ao ser questionada sobre por que escreve declara, devolve a pergunta dizendo: “Por que você come?”⁴⁵

Em *A hora da estrela*, a ausência de questionamento por parte de Macabéa quanto à sua existência é elemento fundamental. A atitude da personagem foge às regras consideradas adequadas: até mesmo Olímpico, tão limitado socialmente quanto a moça, se irrita frente o que interpreta como sua passividade. Embora o autor “(Na verdade Clarice Lispector)” declare na dedicatória esperar por uma resposta, a narrativa é uma interminável pergunta porque abole a possibilidade de uma única resposta.

Não fazia perguntas. Adivinhava que não há respostas. Era lá tola de perguntar? E de receber um “não” na cara? Talvez a pergunta vazia fosse apenas para que um dia alguém não viesse a dizer que ela nem ao menos havia perguntado. Por falta de quem lhe respondesse ela mesma parecia se ter respondido: é assim porque é assim. Existe no mundo outra resposta? Se alguém sabe de uma melhor, que se apresente e a diga, estou há anos esperando (ibid., p.33-34).

⁴⁵ A entrevista concedida à Radio MEC em 1977 está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9ad7b6kqyok>

A própria resposta que Macabéa se dá – “... é assim porque é assim” – se desmantela enquanto fechamento ao afirmar seu estado contínuo de espera. Ao responder com outra pergunta ao questionamento do entrevistador, a própria Clarice Lispector esquiva-se, utilizando um dos artifícios apontados por Barthes para burlar essa determinação: as respostas pela tangente. Entre estas encontram-se as retiradas, os esquecimentos, silêncios. Como formas neutras, essas respostas escapam às fórmulas tradicionais: “respostas que extravagam, ou seja, saem dos quatro caminhos da estrutura: sim/não/ nem sim nem não / sim e não = respostas do quinto tipo → poderia ser uma nova forma de dialética da travessia” (BARTHES, 2003b, p.247). Por seu estilo fragmentário, por seu aspecto inconcluso, não só a narrativa, mas a própria morte de Macabéa se aproximam de uma resposta como travessia.

A morte da protagonista de *A hora da estrela* pode ser associada em seus efeitos à morte da poeta Ana Cristina Cesar, *repetida* nos poemas de Armando Freitas Filho. Nestes, segundo a análise de João Camillo Penna, ela “é testemunha-acontecimento desta repetição impossível do ato singular” (op.cit., p. 113). A morte é este ato singular e irrepitível que, entretanto, o texto de Clarice *repete*. E ao repeti-lo, repete também a marca principal do sublime: a falta. O acontecimento da morte é desacontecimento da vida, mas justamente por instaurar o vazio, abre a possibilidade de que algo aconteça. Longe de morrer, Macabéa adquire seu sentido justamente a partir do silêncio que continua a ressoar. A morte, em sua banalidade – “na morte, o exorbitante é seu caráter banal” (BARTHES, 2003b, p.172) – reafirma a radicalidade paradoxal que caracteriza nossa personagem. Banal, *neutra*, mas exorbitante, a morte de Macabéa, portanto, longe de representar o fim de seu silêncio, ratifica o jogo presença/ausência atualizado pela personagem e pela narrativa.

3. TRANSPOSIÇÕES SILENCIOSAS

3.1 – *Estorvo*: a narrativa em movimento

O ato fundador do romance americano, o mesmo que o do romance russo, consistiu em levar o romance para longe da via das razões e dar nascimento a esses personagens que estão suspensos no nada, que só sobrevivem no vazio, que conservam seu mistério até o fim e desafiam a lógica e a psicologia (DELEUZE, 1997a, p.94).

Narra-se realmente uma história em *Estorvo*? É possível resumi-la? Essas são algumas das questões que a leitura do texto de Chico Buarque parece suscitar. Um narrador anônimo, que é também o protagonista, desliza continuamente por espaços em que as fronteiras entre as classes sociais parecem ter sido apagadas. Uma visita inesperada o leva a começar essa deambulação, por razões que permanecem indeterminadas por toda a história. Deixa-se em aberto quem seria o visitante que ao tocar a campainha de sua porta torna necessária a sua retirada e o faz buscar abrigo no sítio que pertence à sua família. Este, entretanto, encontra-se invadido por criminosos ligados ao tráfico de drogas, que o expulsam de lá, fazendo com que inicie o processo de idas e vindas entre os mesmos espaços que constituirá toda a narrativa até o seu

desfecho, que também permanece indefinido, pois o narrador-protagonista é esfaqueado, mas não se sabe quais são as consequências desse ato.

O romance traz para a cena a fragmentação de identidades, processo que se estabelece inicialmente no texto, quanto aos personagens, a partir da ausência de nomes próprios. O narrador-protagonista e a quase totalidade dos personagens não possuem nome ou sobrenome, sendo antes denominados por seus atributos físicos ou por sua ocupação, “o ruivo”, “a magrinha”, “o velho”, “a dona da butique”, “o delegado”, ou por suas relações com o narrador: “minha irmã”, “meu amigo”, “minha ex-mulher”. No caso destes últimos, apesar da utilização de pronomes possessivos para referir-se a eles, o que poderia indicar uma afirmação da identidade, a narrativa nos revela que os vínculos que os unem ao protagonista se caracterizam pela indefinição. Todos parecem estar em uma relação de diferentes níveis de ausência com o narrador, e este se vincula àqueles prioritariamente a partir da memória. A (ex-) mulher, apesar de efetivamente – ou seja, não através de uma lembrança ou imaginação do narrador – presente em dois episódios da narrativa não é mais “sua” mulher. Seu amigo pertence exclusivamente ao universo da recordação. No que tange à sua irmã, o texto instaura um jogo entre presença e ausência, pois, ainda que esse pareça ser o elo afetivo mais forte mantido pelo protagonista, a presença da figura fraterna na narrativa está mais próxima de um ser espectral, lembrança da infância ou projeção do narrador. Recorde-se que, com exceção do primeiro capítulo no qual ocorre o único encontro entre os irmãos, as referências à irmã se dão sempre através da recordação ou da imaginação de situações. Essas, às vezes, se interpõem à própria lembrança, como no episódio em que o narrador se lembra de uma visita/invasão ao quarto da irmã que é entremeada por projeções de que ela estaria ali com um amante.

A questão da identidade fraturada tem sido, como já destacamos, objeto da ficção e da reflexão sobre o discurso literário a partir da segunda metade do século XIX. Se o discurso racionalista postulava o sujeito como identidade constante, desde a Modernidade a subjetividade passou a ser reconhecida como um processo, acentuando-se o seu aspecto de devir. A questão da experiência é um dos eixos dessa *nova* forma de interpretar as relações entre identidade e subjetividade. O pensamento contemporâneo tem procurado compreender a experiência sob o ângulo de sua refuncionalização no contexto atual. Conforme destaca Garramuño (2009), segundo alguns pensadores, na esteira do devir histórico, marcado pela violência, a própria experiência estaria em extinção. Para a autora, entretanto, as práticas artísticas contemporâneas “parecen más bien señalar no tanto una pobreza de experiencia sino la emergencia de otras formas de la experiencia” (GARRAMUÑO, 2009, p. 35). Esta, portanto, não deixou de existir, transformou-se e a narrativa incorporou esse novo modo de *experimentar* as relações entre os indivíduos e entre estes, a sociedade e a História. Assim como a experiência, a narrativa também perdeu seu caráter linear e acumulativo, assumindo a fragmentação e a indeterminação tanto no que tange ao aspecto formal quanto na própria seleção da experiência que mediatiza:

[...] se trata de formas diversas de impugnación a una idea de objeto literario acabado – de allí las numerosas interrupciones e interferencias sobre las cuales se construyen estos textos –, que nunca sería capaz de apresar la vivencia o la experiencia, idiosincráticamente inapresables.

En la figuración de esa inapresabilidad a través de una escritura que insiste en una desaturización de lo literario, se diseña un concepto de experiencia alejado de toda certidumbre. Porque tampoco se trata de sustanciar una experiencia primera, corporal y absoluta sobre la que se sostendría una narrativa o se desarrollaría un yo lírico. Resulta imposible asumir el concepto de experiencia como un concepto fundacional a partir de una lectura de estas prácticas que enfatizan la incomensurabilidad y la fragilidad de esa noción (ibid., p.33).

Nessa alteração no paradigma da percepção das relações entre a experiência e a narrativa, as práticas literárias e o real, a assunção de *personas* – os diversos papéis que o indivíduo desempenha no jogo social – também é desvelada. A própria concepção tradicional que estabelecia limites estanques entre as esferas pública e privada e entre o que estas representavam para o homem, também passa a ser perspectivada, de que é exemplo a reconfiguração dos espaços na narrativa de *Estorvo*. Talvez por esta razão seja possível jogar também com o próprio ato de *não* nomear, não só os personagens, mas também os espaços.

Os lugares por onde o narrador-protagonista circula, com exceção do Posto Brialuz, ponto de referência para chegada ao sítio, também não são nomeados, embora a menção a índices reconhecíveis da região como a proximidade com o mar, o túnel entre Botafogo e Copacabana, nos permita identificar a Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro como cenário. Conforme veremos adiante, a narrativa desliza entre dois macroespaços, a Zona Sul do Rio e o conjunto formado pela estrada e pelo sítio da família, agora invadido por marginais, e por microespaços como a casa da irmã e o apartamento da ex-mulher.

Flora Süssekind (2004), ao analisar a literatura brasileira contemporânea, assinala, em paralelo a uma prática que mobiliza a territorialização – ou seja, a delimitação precisa de zonas espaciais em que se repetem as relações sociais hierarquizadas – característica do que denomina “neodocumentalismo”, um processo de “reterritorialização” ou “desterritorialização”, implementado por parte da narrativa e dos registros poéticos da atualidade. Nessas reterritorialização e/ou desterritorialização, espaços e sentidos se reconfiguram, se deslocam, resultando em uma complexificação

das relações a partir “da produção de espaços não representacionais e zonas liminares ambivalentes, transicionais, da subjetividade”.⁴⁶

No caso de *Estorvo*, os dois macroespaços principais apontam exatamente para essa mobilidade de sentido, como ocorre, por exemplo, na dupla subversão dos paradigmas tradicionais envolvidos na relação entre espaço urbano e espaço rural. O campo, como veremos adiante, não é refúgio ou lugar ideal ainda resguardado da destruição ou da violência da cidade; mas essa também não é o espaço sonhado para escapar às limitações geográficas, econômicas e culturais da área rural. De modo análogo, a escolha da zona sul da cidade como cenário primordial para a deambulação do narrador-protagonista, para o crime de assassinato de um personagem – que também permanece não-identificado – assim como para a prática do ato ilícito do protagonista de furtar as joias de sua própria irmã põe em perspectiva a delimitação, a territorialização dos espaços. Esses só têm sentido a partir das inter-relações e das situações que neles se atualizam, como mostra o fato de que a casa altamente fortificada da irmã do narrador não impede sua dupla invasão: pelos assaltantes que não só roubam objetos, agredem moradores e empregados e ainda a estupram, assim como pelo furto realizado pelo próprio narrador. Se a atitude dos facínoras estaria perfeitamente enquadrada no âmbito da territorialização, a do protagonista a desconstrói, pois, vinda dele, é, tradicionalmente, inesperada: não se (deveria) rouba(r) um ente da própria família.

Essa subversão do espaço serve de contraponto à análise proposta por Roberto Schwarz (1999) em “Um romance de Chico Buarque”, na qual o crítico vê a deambulação do narrador e a atitude de outros personagens de *Estorvo* como testemunho de uma promiscuidade entre as classes sociais:

⁴⁶ Cf. SÜSSEKIND, F. “Desterritorialização e Forma Literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”, In: *Z Cultural*. Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ, 2004, p.1.

[...] a tônica do romance não está no antagonismo, mas na fluidez e na dissolução de fronteiras entre as categorias sociais – estaríamos nos tornando uma sociedade sem classes, sob o signo da delinquência? –, o que não deixa de assinalar um momento nacional (SCHWARZ, 1999, p.179).

O próprio Schwarz, entretanto, embora tente se resguardar afirmando que “como a geografia, a história está nesse livro só indiretamente, mas faz a sua força” (ibid., p.180), nos estimula a refletir sobre a leitura de cunho sociológico que faz do romance ao indagar a si próprio: “Estaríamos forçando a nota ao imaginar que a suspensão do juízo moral, a quase atonia com que o narrador vai circulando entre as situações e as classes seja a perplexidade de um veterano de 68?” (ibid., p.180).

A sua proposição de que haveria uma dissolução das fronteiras entre as classes com base na figura deslizante do narrador-protagonista, da reação excitada de seu cunhado ante o estupro da esposa ou da atitude corrupta do delegado parece frágil se consideramos que tais atitudes não podem ser concebidas como exclusivas de “um momento nacional”. A deambulação, a indeterminação de um personagem não é traço ou privilégio de romances de autores nacionais, assim como as reações psicológicas ante tal ou qual fato não são únicas ou, catalogadamente, previsíveis. De modo análogo, a corrupção policial e/ou política, como nos mostram os jornais e o cinema, também não são mácula apenas de nossa sociedade. Diferentemente do que afirma o crítico, a geografia e a história não são elementos indiretos nesse ou em muitos outros romances, simplesmente não se encontram apenas decalcadas ou imobilizadas como reprodução de um único sentido.

A concentração da ação na zona sul da cidade e no sítio mostra, por exemplo, que ainda existem espaços específicos ocupados por classes também específicas. A diferença entre essas classes de forma alguma foi diluída, nem na narrativa, nem na

História. Entretanto, ao expor, jogar com figuras e situações clichês em um contexto no qual realidade e imaginação são intercambiáveis o texto põe em xeque “tipologias e conceituações estandardizadas” que, segundo Sússekind (op.cit., p.2), são marcas de uma prática literária brasileira contemporânea regida pelo representacional.

Observe-se, por exemplo, o caso do próprio narrador-protagonista que não se “torna” um marginal “simplesmente” porque roubou as joias de sua irmã. A indeterminação é talvez seu único traço. É um *voyeur*? Um vagabundo? Um esquizofrênico a vagar indefinidamente? Assim como o protagonista não se torna um marginal – no sentido convencional do termo – a partir de um único ato, os contraventores também não deixam de pertencer à outra esfera social porque certamente dispõem de recursos advindos de sua atividade ilícita. No espaço da cidade do Rio de Janeiro, a estratificação social está bem marcada na figura do porteiro negro do prédio onde mora a mãe do narrador, na mãe do suposto culpado por um assassinato, nos seguranças e empregados de sua irmã.⁴⁷ O pobre continua a servir ao rico numa pequena variação da situação de escravidão que fez e ainda faz parte de nosso contexto sócio-econômico. O que difere, entretanto - aceitamos o risco de nos repetir - é que os espaços, assim como as classes sociais assumem diferentes sentidos. E, afinal, quem é para Schwarz o veterano de 68? O narrador-protagonista ou o escritor Chico Buarque?

O sentimento de estupefação apontaria, então, para um deslocamento operado nas relações que se traduz em um processo de desterritorialização/reterritorialização em que fronteiras se alteram e espaços se configuram segundo uma nova ordem que, por sua vez, também está em constante reconfiguração. Essa nova ordem, como destaca

⁴⁷ Entre exemplos dessa estratificação, podemos destacar o fato de a aparência desleixada e o vestuário do narrador causar estranhamento nos seguranças e empregados da casa de sua irmã, membro da classe abastada, assim como o comentário do próprio narrador de que se roubasse as joias de sua irmã a culpa recairia na criadagem. Ainda com relação ao porteiro do prédio onde mora sua mãe, este é quase um escravo, como nos mostra a fala do narrador de que seu pai costumava tratá-lo aos berros e, numa paráfrase à justificativa para a escravidão de que “os negros não tinham alma”, [o pai] dizia “nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima crioulo, que nem signo tem” (BUARQUE, 2004, p.99).

Süssekind (op.cit.), será re-apresentada pela literatura contemporânea brasileira através de textos e personagens híbridos que põem em perspectiva as questões contextuais das quais emergem:

[...] em diálogo direto com um contexto particularmente cruento, [híbridos, aberrações, figuras autodefinidas como monstros] apontam, via figuração monstruosa, para uma lacuna epistemológica, uma desestabilização classificatória, um confronto, na própria prática cultural, com os limites da expressividade e dos mecanismos de identificação, experimentados diante da afirmação de novas formas de organização das diferenças sociais em cidades pautadas simultaneamente numa homogeneização globalizadora do espaço e numa exarcebação do pânico da heterogeneidade social, na emergência de cidadelas autônomas fortificadas, na expansão da criminalidade violenta e de uma contínua violação dos direitos da cidadania justamente no contexto de uma redemocratização política em processo no país (ibid., 2004, p.6).

O monólogo interior, como uma espécie de lógica do inconsciente, é um dos procedimentos adotados para imprimir o ritmo narrativo que caracteriza a forma de experimentar essas relações marcadas pelo paradoxo entre espaços que se apresentam como homogêneos, mas que reforçam as diferenças sociais. Seja ou não testemunho da perplexidade de um veterano ou sintoma da estupefação do homem na contemporaneidade a partir da perda das referências, o recurso ao *stream of consciousness* está a serviço da intensa capacidade de fabulação do narrador, exemplificada durante toda a narrativa pelas diversas situações que imagina, e concorre para a elaboração de um texto que apesar de extremamente detalhista nas cenas que apresenta, resulta em um estilo marcado pela contenção. No romance, também a troca de palavras entre os personagens é substituída pela capacidade do narrador de inventar ou imaginar diálogos.

As situações fabuladas por ele – morte da mãe, um suposto dia rotineiro do visitante desconhecido, os passeios da irmã pela cidade – não implicam excesso de fatos

ou acontecimentos, uma vez que se explicitam como fato imaginado/imaginário dentro do próprio fato ficcional em que se constitui a narrativa. O resultado final, o efeito que provoca a inserção de suas fabulações não remete a um acúmulo de experiências, apreendidas e transmissíveis através do relato, mas simultaneamente contribuem para instabilizar a fronteira entre real e ficcional e apontam para a possibilidade de que qualquer coisa ou nada aconteça. A interpolação de histórias dentro da história funciona também de modo a instaurar a indeterminação, desconstruindo a crença *no sentido*, deixando-o, assim como a narrativa, em aberto.

Blanchot observa sobre *Le Voyeur* de Alain Robbes-Grillet :

Acontece também que a personagem - esse homem que comercia o ver -, entrando em diferentes casas, parece entrar na mesma casa, transportado apenas a pontos um pouco diferentes e, já que tudo o que é interior, a imagem das lembranças, a imagem do imaginário, está sempre prestes a se afirmar numa quase exterioridade, o herói está também sempre prestes a passar do espaço de sua imaginação ou de sua memória ao espaço da realidade, pois é como se ele tivesse chegado ao limite em que poderiam juntar-se, num fora irrepresentável, as grandes dimensões do ser. Daí ser quase indiferente saber se o ato do suplício foi real ou imaginário, ou ainda se ele é a coincidência casual de imagens vindas de regiões diferentes ou de pontos diferentes do tempo. Não podemos nem devemos sabê-lo (BLANCHOT, 2005, p.241).

A inclusão de eventos imaginados na narrativa de *Estorvo* pode ser considerada sob tal ângulo. O narrador-protagonista deambula não só no espaço geográfico, mas também no espaço de sua imaginação e faz deambular também não só a história, mas o leitor que partilha com a narrativa o ritmo hesitante, o ir e vir, o não sair efetivamente do mesmo lugar. Importa pouco, como diz Blanchot, saber então se os fatos e os poucos diálogos existentes no livro são reais ou imaginários, mas sim apreendê-los no papel que desempenham para a implementação desse ritmo.

Conforme destaca Orlandi (2007), o silêncio no discurso não deve ser concebido unicamente como um espaço ou tempo intermediário entre palavras e outras palavras, mas como estratégia de produção de sentido. Ele se associa ao que denomina “errância do sujeito”, ou, diríamos, ao aspecto fragmentário da subjetividade. Por tal razão, afirma: “O traço comum entre a errância do sentido, a itinerância do sujeito e o correr do discurso é a idéia de “movimento” (ibid., p.153). Segundo a autora, o silêncio representaria ou abriria um espaço em que a pluralidade de sentidos se atualiza.

Essa abertura que o silêncio viabiliza deve ser considerada, segundo sua perspectiva interpretativa, no contexto histórico em que a abundância de imagens, significações, discursos e informações que caracteriza a contemporaneidade paradoxalmente constitui “uma indisponibilidade radical” (ibid., p.165). Isto ocorreria porque devido à efemeridade no contexto volátil das relações contemporâneas, a palavra perdeu sua temporalidade, tornando-se não a-temporal – o que remeteria à infinita possibilidade de realizar-se –, mas sim “fora do tempo”, e, portanto, *in-significante*, perdendo também o seu valor, a “força de lei” da qual já teria sido dotada. A força de lei aqui se refere, como diz o narrador de *A hora da estrela* – “Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei” (LISPECTOR, 1988, p.24) –, não a um caráter autoritário ou imutável, mas a uma necessidade premente de expressão, de significar.

No romance de Clarice a escrita é quase uma compulsão, ao mesmo tempo em que permite, através do estilo digressivo da narração, burlar um discurso que atenda à pré-determinação. Rompe-se tanto com a forma narrativa tradicional quanto com a forma *pré-dominante* na literatura brasileira de tratar o contexto que tem por referência. Contar a história de Macabéa escapando ao estilo naturalista-realista e contar a história de como se constrói essa história caminham lado a lado. Esta é talvez a maior singularidade do texto: utilizar-se de uma escrita que a todo tempo desvela o próprio ato

da criação ficcional para, através dela, tematizar questões que sempre foram consideradas pelo ângulo representacional.

Se em *A hora da estrela* a instabilização de padrões correntes se dá especialmente pela junção do dado real com o desvelamento do ato de composição, a escrita de *Estorvo* parece apontar para um estado de inconsciência em que estaríamos mergulhados na contemporaneidade. Como observa Massi (1991, p.195), paradoxalmente, ao adotar o detalhe realista e conjugá-lo ao estado alucinatório em que o narrador-protagonista parece estar envolto, o texto apresenta um quadro que se aproxima de uma hiper-realidade, afastando-se do veio documental. Em ambos os textos o reconhecimento dos aspectos de fragmentação e indefinição da realidade, mobilizada sob diversos ângulos com minúcia de detalhes, parece conduzir a narrativa, em uma espécie de processo osmótico, a assumir a *mesma* forma, adotando uma prosódia específica.

A instauração desse ritmo marcado pela interrupção, pelo ir e vir, se dá desde o título que, juntamente com as palavras que antecedem à primeira página do texto, integra um conjunto em que significantes e significados apontam tanto para a forma fragmentária de composição a partir do deslizamento de termo a termo, quanto para a atmosfera de indefinição que permeia toda a narrativa:

estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo (BUARQUE, 2004, s.n.).

Os termos ressoam e reverberam entre si, em uma espécie de rima que não se restringe ao aspecto fônico, e retornam ao termo inicial que, apesar de se repetir, não implica fechamento de um ciclo, apontando não para a repetição do mesmo, mas como

índice da diferença. Antes, o deslizamento de termo a termo constitui uma rede semântica que mais uma vez mobiliza a repetição como sobreimpressão de traços⁴⁸.

A seleção dos vocábulos que compõem essa aparente epígrafe trabalha a repetição no nível mais básico da significação, o fonológico. A aliteração dos fonemas, especialmente /t/ e /r/, presentes em todos os termos, contribui para a elaboração dessa rede semântica. A repetição do fonema /r/, consoante vibrante, com vinte e seis ocorrências, remete ao tensionamento da língua. A presença do /t/, consoante surda, que se repete vinte e uma vezes, parece oferecer um contraponto à vibração, rompendo-a ao ser pronunciada. Lembremos que a emissão do /t/ é a explosão súbita do ar, ao ultrapassar o obstáculo que se oferece à sua produção. O grito, conforme já assinalamos, aponta para a desarticulação da fala [o grito], ou a imprecisão [a explosão], na qual resulta o excesso de som. É possível, então, apontar-se para um jogo instaurado nesse pequeno texto introdutório, entre a articulação de fonemas, som, e a desarticulação da fala exatamente pelo excesso de som.

Figuram, na epígrafe, não só vocábulos da língua portuguesa, mas também de outras línguas, e a língua estrangeira se faz duplamente presente: tensão na língua e alteridade trazida para o seu próprio interior. O deslizamento de termo a termo, embora aponte para uma rede de significados mais ampla, permite-nos identificar a existência de subgrupos. O primeiro – “estorvo”, “estorvar”, “*exturbare*” – culmina no vocábulo que constitui aquele que parece ser o elemento central do romance: a retirada. A retomada etimológica do termo nos revela sua associação a um campo semântico caro ao presente estudo: em Latim, a forma verbal “*exturbare*” significa expelir, expulsar, banir, e traz para a cena a relação entre interioridade e exterioridade. Esta em *Estorvo*, entretanto, não reproduz o paradigma tradicional de oposição entre os termos, como

⁴⁸ O tema da repetição como sobreimpressão de traços - segundo proposto por Barthes - que abre espaço para a pluralidade, a diferença, foi considerado em nosso capítulo “Figurações do “Neutro” em *A hora da estrela*”.

apontaremos ao tratarmos mais detidamente da questão da configuração dos espaços no romance.

O segundo subgrupo – “distúrbio”, “perturbação”, “torvação”, “turva” – nos remete ao estado experimentado pelo protagonista ao longo do texto, e que parece continuamente acirrar-se como atesta a gradação na sequência “torvelinho”, “turbulência”, “turbilhão”, “trovão” e explode no vocábulo inglês “*trouble*” (problema), que inaugura o próximo subgrupo – “*trouble*”, “trápola”, “atropelo”, “tropel”. A associação entre os termos “*trouble*”, “trápola” e “atropelo” parece indicar o cerne da história: o narrador enreda-se continuamente, caindo realmente em uma armadilha que, no entanto, parece ter sido armada por ele próprio. O vocábulo “tropel” – ruído produzido pelo deslocamento de pessoas ou animais – traz de volta o movimento e o excesso de ruído, que conduz ao ensurdecimento. Retoma-se, então, aquele que parece ser o estado vivenciado pelo protagonista durante a narrativa e que fora introduzido pelo segundo subgrupo (“distúrbio”, “perturbação”, etc): “torpor”, “estupor” e, os termos que compõem a última sequência – “estropiar” (mutilar), “estrupício”, “estrovenga” (impreciso), “estorvo” – remetem à falta, à indeterminação. Tais subgrupos estariam relacionados ao próprio movimento, simultaneamente hesitação e deslizamento, inerente ao texto, e envolvem uma espécie de intensificação que, no entanto, não atinge um ápice, pois sempre retorna a um estágio anterior, e, finalmente, ao mesmo termo, apontando, também, para a relação paradoxal entre movimento/imobilização que constitui a narrativa.

O aparente excesso – no romance de Clarice de títulos, aqui, de termos dessa espécie de epígrafe – não está em oposição ao que representa o silêncio. Como no texto clariciano, em que a repetição dos títulos ao longo da narrativa desempenha função específica, os vocábulos da epígrafe parecem instaurar o processo metonímico de deslizamento de um significado a outro, que, por seu próprio movimento, impede que o

sentido se cristalice ou seja imobilizado por apenas uma possibilidade de interpretação. Por esta razão, é possível perguntar: o que ou quem é um/o estorvo que dá nome ao livro e se repete no pequeno texto introdutório? Se a associação imediata se faz ao próprio narrador-personagem, em função das situações em que se envolve – fuga de sua própria casa, encontro com os invasores do sítio, roubo das jóias, porte da mala de maconha, e o seu esfaqueamento – essa é desconstruída ao longo da narrativa. O estorvo, a indeterminação, faz parte de todo o universo do romance: a mãe ausente, a irmã, o velho, as crianças, os estranhos habitantes do sítio, o amigo, a ex-mulher, a mala, o homem que bate à sua porta e, sim, ele próprio. O ato de retirada/expulsão do narrador dá início ao seu deslocamento constante, e o movimento, a transitividade de termo a termo da epígrafe, se desdobra em sua perambulação.

À primeira vista, o pequeno texto aproxima-se da concepção prosódica tradicional, associando-se a uma espécie de musicalidade provida pelos recursos fônicos por ela mobilizados. Mas do aspecto tradicional, o ritmo da epígrafe se *estende* para a composição do texto/da narrativa, constituindo uma verdadeira semântica⁴⁹. O mudo e incessante deslocamento do narrador, apesar de fragmentado por suas idas e vindas, implementa no texto um ritmo que simultaneamente traduz e é tradução dos conflitos e experiências que a escrita tematiza. Se ela gagueja, é porque gagueja o homem e os fatos não seguem um curso pré-determinado. Não há mais um destino a alcançar, mas isso não significa que não haja lugares a ir. A pluralidade, a indeterminação, pode ser concebida como possibilidade, potência de realização.

Blanchot, ao retomar a questão de um grau zero ou de uma fala neutra propostos por Barthes, também destaca a relação entre o silêncio e o movimento, ou seja, um ritmo específico implementado simultaneamente no e pelo texto literário e que exige

⁴⁹ Cf. MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*, 1982.

que aquele que escreve se transforme em outro. Transformação que se justifica a partir de exigências da própria escrita:

Encontramo-la [a resposta para a transformação do escritor em outro homem] antes no movimento que, à medida que a obra tenta realizar-se, a traz de volta ao ponto em que enfrenta a impossibilidade. Ali, a fala não fala mais, ela é; nela nada começa, nada se diz, mas continua sendo e sempre recomeça (BLANCHOT, 2005, p.317).

Movimento interrompido, mas sempre recomeçado, eixo condutor do romance, qual seria a impossibilidade que a narrativa de *Estorvo* expõe e permite burlar? Movimento iniciado em um ato de retirada/expulsão do narrador do lugar por ele habitado que se repete por toda a história, traçando um mapa tortuoso e que parece desdobrar-se em outros textos do escritor.⁵⁰

A questão do movimento, associada ao *modus operandi* do pensamento, foi analisada por Henri Bergson (2005) em “O Mecanismo Cinematográfico do Pensamento”. Para o autor, assim como o cinematógrafo põe em ação quadros estanques (fotografias, instantâneos) que nos dão a ilusão do movimento, o pensamento também desconsidera o devir real que somente a ênfase na duração permitiria captar. Analisando as proposições de Zenão de Eléia, que ao estudar o movimento de um corpo estabelece infinitas posições por ele ocupadas no espaço durante sua execução, Bergson assinala que ao instituir tais posições intermediárias, o que se faz, na verdade, é dividir o movimento. Portanto, se tal movimento se subdivide ou é passível de ser dividido, ele não é mais considerado um movimento único ou completo, e passamos a ter vários, múltiplos movimentos.

Retomando a análise bergsoniana, Doreen Massey (2005) observa que, nela, o espaço é concebido como algo homogêneo, fechado, e o tempo é considerado o

⁵⁰ A questão da retirada também se repete em *Budapeste*, como apontaremos em nosso próximo capítulo.

elemento prioritário do movimento. Nesse ponto incide sua crítica à concepção do filósofo francês: o espaço não é algo dado, fechado, e sim em permanente construção. Seu aspecto constitutivo envolve inter-relações – “el espacio es producto de interrelaciones. Se constituye a través de interacciones, desde lo inmenso de lo global hasta lo ínfimo de la intimidad” (ibid., 2005, p.104) –; a pluralidade – “el espacio es la esfera de la posibilidad de la existencia de la multiplicidad; es la esfera en la que coexisten distintas trayectorias” (ibid., p.105) –; e o devir – “el espacio [...] siempre está en proceso de formación, en devenir, nunca acabado, nunca cerrado” (ibid.).

Massey, assim como Bakhtin, destaca a concepção da Física Moderna, a partir das proposições de Einstein, quanto à indissociabilidade do tempo e do espaço que, então, passam a ser referidos como “espaço-tempo”.⁵¹ Essa nova forma de conceber as relações espaço-temporais influenciou todas as áreas do conhecimento. Conforme assinala Leonor Arfuch (2005), a partir das alterações histórico-sociais ocorridas desde o século XVIII configurou-se uma nova forma de experimentação da intimidade para cuja compreensão as noções de tempo e espaço, ou de espaço-tempo, são indispensáveis. Inicialmente vinculada às concepções tradicionais de interioridade/exterioridade, esfera privada/esfera pública como elementos em oposição, a intimidade sofrerá um processo de reconfiguração com o advento da Modernidade, que se acirrará com as explosões de tecnologias em todas as áreas, desvelando a fluidez entre os domínios que continuamente se suplementam. Se com a Revolução Burguesa afirmara-se o domínio do privado, erigindo-se o lar como o espaço por excelência da manifestação da subjetividade, paradoxalmente as narrativas da época traziam para a

⁵¹ Einstein demonstrou que o espaço não é algo fixo e o tempo não é absoluto, ambos dependem da observação, i.e., é são percebidos diferentemente segundo as condições envolvidas em sua observação, dando, assim, origem à “Teoria da Relatividade”. Cf. OLIVEIRA, L. A. R. “Caos, Acaso e Tempo”. In: NOVAES, A. (Org.). *A Crise da Razão*, 1996, p. 507-519 e _____. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, M. (Org.). *Tempo dos Tempos*, 2003, p. 33-58.

cena pública exatamente as experiências íntimas.⁵² *Solicitava-se*, assim, na acepção derridiana, os limites entre o fora e o dentro, seja no nível do corpo, seja no nível dos espaços arquitetônicos, especialmente da casa, do lar.

Em sua análise, Arfuch enfatiza o papel simbólico do “umbral”. Este representa exatamente a junção interior/exterior, especialmente no que tange ao lar, reunindo os dois aspectos: ponto em que se interpenetram interioridade e exterioridade e, conseqüentemente, se enfraquecem enquanto aspectos mutuamente excludentes. A margem, espaço tradicionalmente do fora, passa a ser experimentada como “parte de”.⁵³ Desconstrói-se, assim, a noção de limite, que deixa de ser percebido como separação estanque, constituindo-se em “limiar”. Este aponta para um espaço-tempo intermediário: simultaneamente interior e exterior; nem passado, nem futuro, mas agora (*now*). O limiar nos remete então à temporalidade implicada no sublime, pois é o espaço-tempo da iminência, em que nada ou tudo pode ocorrer.

A cena que inaugura a narrativa de *Estorvo* apresenta o protagonista exatamente à porta de sua casa. O umbral se afirma na perspectiva de um entre-lugar, nem interior, nem exterior. É o narrador que, *dentro* de casa, parece sentir-se ameaçado, e o interior, espaço tradicionalmente associado à segurança, termina por revelar-se insuficiente, levando-o a abandonar o apartamento e dar início ao seu deslocamento constante.

Nas páginas iniciais do romance a relação entre imagem, visão, movimento e silêncio mobiliza elementos determinantes para o pensamento contemporâneo sobre o

⁵² Em “Cronotopías de la intimidad”, Arfuch destaca Rousseau como aquele que representaria uma nova época em que as fronteiras entre o íntimo e o privado teriam se tornado cada vez mais fluidas. Com suas *Confissões* o escritor trouxe para a cena uma nova visibilidade que se caracterizava por um paradoxo; a exposição pública da intimidade. Cf. ARFUCH, L. (Org.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*, 2005, p. 239-287.

⁵³ Foi Jacques Derrida, ao desconstruir a noção de uma origem primeira, plena, considerada enquanto um centro do qual tudo emanaria e poderia ser repetido, que levou a uma nova concepção da margem. Rompendo com as ideias de origem primária e de centro, sua tese mobiliza a noção de *suplemento* e traz para a cena da reflexão o jogo como abertura. Adotar a verdadeira estrutura do jogo abala a certeza tranquilizadora promovida pela origem centrada que, simultaneamente, funda e se fundamenta na crença de um *telos*, um sentido apriorístico, que a razão busca, desvela e justifica. Cf. DERRIDA, J. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, 1971, p. 229-249.

próprio estatuto da imagem. É através de um aparato de visão – o olho mágico – que se colocam em xeque a identidade e a forma. O olho mágico foi concebido como dispositivo destinado à segurança do lar e parece ter sido desdobrado em outros mecanismos de proteção da propriedade privada, cujo representante atual são as câmeras de vigilância, por todos os lugares instaladas, que se estendem às pequenas *webcams* que os próprios usuários acoplam a seus computadores pessoais. No romance, o olho mágico traz para a cena a indefinição, o indiscernível, pois, devido a suas limitações técnicas, a imagem que através dele se obtém revela-se distorcida. É importante atentar também para o fato de que embora o aparato tenha sido projetado para permitir observar sem ser visto, aquele que é observado tem consciência de que o está sendo, já que a mínima luz necessária para seu funcionamento também lhe permite algum tipo de visão, seja a sombra dos pés na soleira interna da porta, seja o escuro que o olho de quem observa produz no próprio orifício do olho mágico. Indicia-se, assim, a inevitável reversibilidade entre sujeito e objeto que se estabelece a partir do ver e foi apontada em obras que se dedicam à questão da imagem como *O que vemos, o que nos olha* de Georges Didi-Huberman (1998).

No início da narrativa, o olho mágico tem sua função subvertida, pois é o visitante que parece deter o controle da situação que lhe assegura a visão, apesar de apenas vislumbrada e deformada, por meio dele obtida:

... não tira o olho do olho mágico. Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo. Assim ele me viu chegar, grudar o olho no buraco e tentar decifrá-lo, me viu fugir em câmera lenta, os movimentos largos, me viu voltar com a fisionomia contraída e ver que ele me vê e me conhece melhor do que eu a ele (BUARQUE, 2004, p.8-9, grifos nossos).

Através da implementação de um campo semântico específico ligado à visualidade, retomam-se e desconstroem-se as relações tradicionais entre visão e conhecimento.⁵⁴ A visão deformada não impede o conhecimento, ao contrário, vê quem deveria ser visto – o visitante, o desconhecido – e conhece melhor do que aquele que, devido à possibilidade de observação protegida, deveria conhecer – o narrador-protagonista que se encontra no suposto abrigo do espaço-lar.

A indeterminação que permeará toda a narrativa já se instaura aqui a partir da subversão, também, da relação entre visão e movimento. Se tradicionalmente o movimento pode dificultar a capacidade de percepção, já que o olhar humano é capaz de alcançar no máximo um campo de visão de 180°, o narrador declara: “Aquela imobilidade é o seu melhor disfarce, para mim” (ibid.). À imobilidade que impede o reconhecimento o narrador contrapõe a visão quase onisciente do visitante, que, apesar de toda a série de movimentos realizada pelo narrador, “me [o] conhece melhor que eu [o narrador] a ele [o visitante]” (ibid.).

Essa imobilidade inicial do visitante será transferida para o próprio narrador que, embora se desloque o tempo todo, está sempre retornando aos mesmos lugares. Em sua leitura de *Estorvo*, Augusto Massi (1991) aponta três elementos principais para a implementação da ambiguidade no romance: a identidade, o espaço e o tempo. O autor destaca, ainda, o entrelaçamento na narrativa entre mobilidade e imobilidade. Este

⁵⁴ Como assinala Marilena Chauí em “Janela da Alma, Espelho do Mundo”, com o advento das chamadas máquinas de visão - expressão de Paul Virilio - inaugura-se uma nova forma de conceber a relação entre o olhar, a visão e o conhecimento. O olhar humano passa a ser *visto* como deficitário, impreciso, tanto por condições fisiológicas que lhe são inerentes, quanto por condições subjetivas. As máquinas de visão, inicialmente o telescópio e o microscópio, permitiriam, segundo seus entusiastas, a correção do olhar. Quem sabe, assim, poderia ser desconstruída a oposição definitiva que Platão estabelecera entre o visível e o inteligível? Permitiram, efetivamente, a redução da diversidade do visível pela síntese do pensamento, e a legitimação de teorias e filosofias concernentes à imagem e à relação entre a visão e o conhecimento. Longe, no entanto, de responder ou esgotar a clássica questão, essa ilusão da “visão correta-corrigida” (p.56), abriu espaço para reflexões que se intensificaram e que parecem ter atingido seu clímax com o advento de tecnologias ligadas ao campo visual, cada vez mais avançadas e difundidas. Cf. CHAUI, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*, 1996, p. 31-63.

estaria associado à forma ambígua através da qual o espaço é apresentado no texto. Para o crítico, entretanto, a questão espacial e a relação entre interioridade e exterioridade é concebida como uma oposição:

A segunda ambigüidade refere-se ao *espaço*. A cena inicial ganha relevo quando percebemos que boa parte da trama está estruturada segundo um par de opostos: o lado de dentro e o lado de fora. É importante sublinhar esta polaridade espacial pois é graças a ela que o movimento rítmico da obra adquire evidência, desvelando um sentido oculto (MASSI, 1991, p.195, grifo do autor).

A mobilização do olho mágico – *inocente* aparato de visão-proteção –, diferentemente do que propõe Massi, revela a fragilidade das fronteiras tradicionais entre interior/exterior; espaço público e espaço privado. As noções de interioridade e exterioridade enquanto dotadas de significação fixa tornam-se, assim, instáveis. Os espaços adquirem significação segundo as relações que neles se atualizam, fazendo com que o fora e o dentro sejam intercambiáveis e integrem uma zona de indiscernibilidade. Por essa razão a casa pode constituir-se em local de risco para o narrador-protagonista, enquanto a rua representa proteção face ao incômodo/ameaça da visita imprevista/indesejada.

A sequência narrativa explicita a relação entre a visão e o silêncio no romance e culmina em repetição, mas esta, longe de representar o excesso, remete à falta que fundamenta a experiência sublime:

[...] E ele me conhece o suficiente para saber que eu poderia até receber um estranho, mas nunca abriria a porta para alguém que de fato quisesse entrar.

Agora ele já percebeu que é inútil, que não me engana mais, que eu não abro mesmo, que sou capaz de morrer ali em silêncio, posso virar um esqueleto em pé diante do esqueleto dele, *então abana a cabeça e sai do meu campo de visão*. E é nesse último vislumbre que o identifico com toda a evidência, voltando a esquecê-lo imediatamente. Só sei que era alguém que

há muito tempo esteve comigo, mas que eu não deveria ter visto, que eu não precisava rever, *porque foi alguém que um dia abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão*, há muito tempo (Op. cit., p. 9, grifos nossos).

Narrador e visitante imóveis exatamente no umbral, que a narrativa traz para a cena não como espaço-limite, mas sim como *limiar*. E o jogo semântico se estende com a utilização dos termos abrir/entrar, conhecer/desconhecer, lembrar/reconhecer/esquecer, mobilidade/movimento/visão. A um estranho a entrada seria permitida; ao conhecido (“[...] e ele me conhece o suficiente [...] E é nesse último vislumbre que o identifico com toda a evidência”) mantém-se a porta cerrada. Se a imobilidade anterior do visitante impedia seu reconhecimento, é ao movimentar-se que ele se dá a conhecer, embora imediatamente seja *esquecido*. Memória, espaço, tempo, silêncio. Esquecer é silenciar, apagar a lembrança, a imagem, o som. Esquecer é perder. Didi-Huberman assinala:

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de idéias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem – e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (op. cit., p.33).

O ato de ver transforma-se então de ação corriqueira em algo que traz a perda com sua dor para a cena. E qual seria a perda indiciada pelo narrador ao mencionar esse alguém que parece ter *perdido* o direito de ser visto ao “abanar a cabeça e sair de seu campo de visão”, ao retirar-se como o faz agora, como o fez antes em um outro tempo e lugar? A narrativa mobiliza a dor da privação exatamente a partir da alusão à memória do abandono. A memória se constitui exatamente a partir da relação ausência/presença. Sem desconsiderar o seu aspecto construtivo, ela é responsável por fazer retornar as imagens-lembranças, materializando-as progressivamente, transformando-as de novo

em percepções através do processo de reconhecimento (BERGSON, 1990). No caso do narrador, o ato de lembrar-se constitui dupla privação: porque remete a um *tempo perdido*; porque traz de volta a dor da perda. Barthes (2003b), ao tratar do “neutro”, observa que há uma diferença *essencial* entre a recusa (*a priori*) e o abandono. Este implica o conhecimento, ou, ainda segundo o autor, a travessia. Talvez por isso mais doloroso. Abandonar: ter e perder. Ter pertencido e deixar de pertencer. Em *Estorvo*, o narrador, ao referir-se a esse alguém que “abanou a cabeça e saiu de seu campo de visão”, parece manifestar exatamente o sentimento de abandono, por esta razão responde à dor da perda através do recurso ao esquecimento que se segue imediatamente à identificação do visitante, reconduzindo-o ao seu status de desconhecido e mantendo-se a indefinição sobre sua identidade.⁵⁵ Todo o romance é uma travessia que se manifesta através do constante deslocamento do narrador-protagonista. Travessia que no contexto contemporâneo de reconhecimento da fragmentação não pode ter mais como fim a unificação das experiências vividas, que se traduziria no alcance de um destino, mas uma tentativa de burlar a dor da perda exatamente a partir da repetição do ato que a causou, o abandono, a retirada.

Por essa razão, talvez o que mais se aproxime de uma autocaracterização afirmativa do narrador – no sentido de que não se dá por ausência, negação – ocorra quando declara: “O asfalto espelhado, o verde retinto, árvores como roupa torcida, essa estrada é minha” (BUARQUE, 2004, p.69). Como o espaço, que no caso de seu apartamento se transforma de protegido em desprotegido, alterando o tradicionalmente estabelecido, a noção de propriedade também é subvertida a partir do objeto eleito para

⁵⁵ Discordamos da afirmação de Augusto Massi de que o visitante desconhecido seja o delegado que investiga o assalto à casa de sua irmã. Atente-se que, apesar de assinalar o aspecto ambíguo do texto, para o crítico, a narrativa desvela através da caracterização física e do vestiário do visitante sua identidade: “(Outro ponto importante: na cena inicial o homem que está do outro lado do olho mágico veste “terno, gravata e tem cabelos escorridos até os ombros”. Isto confere com a descrição do delegado, único personagem masculino, que traz “os cabelos num breve rabo de cavalo”.)” (MASSI, op.cit., p.198). Essa afirmação elidiria justamente o caráter de indeterminação que constitui a narrativa. Observe-se também que o comentário do próprio narrador de que o visitante é alguém que há muito tempo esteve com ele e também há muito tempo saiu de seu campo de visão parece tornar incongruente a hipótese de Massi.

possuir: a estrada. À afirmação de que esta lhe pertence opõe-se a atitude do narrador quanto à posse do sítio, espaço legalmente do qual, juntamente com a irmã e a mãe, é proprietário, e também de onde é expulso, sem contestar, pelos invasores.

A estrada é o lugar a que pertence e que, reciprocamente, lhe pertence(ria). O espaço no qual parece efetivamente confortável é, portanto, um lugar de passagem, em que mover-se é condição inevitável. Sua percepção quanto aos aspectos envolvidos no movimento se faz presente em vários momentos da narrativa, como no comentário sobre o caminhar de sua irmã:

Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo. Parece que o corpo não realiza nada, o corpo deixa de existir, e por baixo do peignoir de seda há apenas movimento. Um movimento que realiza as formas de um corpo, por baixo do peignoir de seda. E eu me pergunto, quando ela sobe a escada, se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar, não para encontrar a carne, mas sonhando apalpar o próprio movimento. Algumas mulheres têm muita consciência dessas coisas. Mas têm consciência o tempo inteiro? A qualquer hora do dia? Em qualquer situação? Diante de qualquer um? E de repente minha irmã dá meia-volta no topo da escada, tão de repente como se fosse para me surpreender, como se fosse para saber se a estive olhando. Minha irmã rodopia na escada só para dizer de novo “não esquece de mamãe” (ibid., p.18).

Embora a frase que inicia o trecho aluda à completitude, os comentários que a seguem ratificam o aspecto fragmentário inerente ao movimento. O corpo, elemento tátil, concreto, “deixa de existir”, não é ele o motor, o móvel que realiza o movimento, a forma transforma-se no informe, deixa de existir e simultaneamente de ser visível. Ocorre, então, um processo de total inversão: é o movimento que “realiza as formas de um corpo”, mas este não pode ser visto plenamente, se esconde/desvela na textura fluida da seda, que escapa, assim como o próprio movimento, que se sonharia apalpar.

Movimento e forma deixam então de ser concebidos isoladamente para se desenvolverem conjuntamente no espaço-tempo.

Em outros dois momentos da narrativa, a questão do movimento associada à forma e ao tempo também é trazida à cena. Em sua primeira ida ao sítio, o narrador declara sobre a neta do velho caseiro:

Ela me encara, e terá no máximo dez anos, pelos dois dentes da frente ainda arraigados na gengiva... Mas é de mulher feita o pequeno corpo que caminha, que escolhe cada passo com um critério de corpo, e que, portanto, caminha mais com orgulho do que com direção... (ibid., p.28).

O comentário subverte tanto a forma cronologicamente pré-concebida, sendo a menina ao mesmo tempo menina e mulher, quanto o aspecto funcional do movimento: ele é mais uma atitude do que a busca de um fim, de um destino a alcançar.

O seu encontro com uma conhecida de tempos anteriores traz o tema de volta à pauta. Trata-se de quando, já carregando a mala recheada de maconha, o narrador, à procura de descanso, adentra uma agência bancária. O movimento de sua antiga conhecida corrobora para a desconstrução da oposição mobilidade/imobilidade, pois quem o realiza é uma paralítica, que, para tal, necessita do amparo de muletas:

Um homem fala “dezenove”, e ela espeta as muletas no carpete, erguendo-se como ginasta na barra fixa. Tem os ombros muito largos, mas fora isso parece bem-feita de corpo. Usa calças compridas, e imagino que suas pernas tenham quinze anos para sempre. Passa por mim, e meus olhos a seguem, vendo um movimento onde não pode haver, mas onde ainda jogam as sombras de um movimento; ou será um movimento fictício que ela aprendeu a sugerir por alguma arte (ibid., p.108).

O trecho, simultaneamente, aponta para uma espécie de congelamento, *imobilização* do tempo – através da observação sobre o efeito que a poliomielite teria causado às pernas da jovem, não o informe, mas talvez a dismorfia, indicando a incongruência entre o efeito esperado pela ação do tempo e aquele que se verifica “imagino que suas pernas tenham quinze anos para sempre” (ibid.) – e a consciência do tempo decorrido, a projetar “sombras” – memória – de um movimento que deixou de existir. Finalmente, deixa-se em aberto se o movimento vislumbrado pelo narrador não é fruto de uma arte, portanto um movimento fictício/ficcional como o movimento, como o tempo do próprio texto que se escreve.

Merleau-Ponty, ao falar da pintura de Cézanne, nela identificou uma espécie de “movimento por deslocamento”. Segundo o crítico, o pintor utilizaria recursos como a justaposição de cores obtendo, como resultado, uma espécie de vibração que daria a impressão de um verdadeiro deslocar-se.⁵⁶ De modo análogo, em *Estorvo*, embora o narrador e todos à sua volta aparentem desempenhar os mesmos papéis que sempre representaram, seja na história que se constrói ou na vida do narrador, essa aparente imobilidade, ou antes, a ausência de mudança, movimento explícito, indicia que a transformação pode se dar pelo menos. Teríamos, assim, uma completa inversão: em oposição à aceleração desenfreada a que parecemos estar todos submetidos, a *verdadeira* mudança seria imperceptível. Por essa razão, o movimento ininterrupto do narrador que, assim como a epígrafe, parece eternamente retornar ao mesmo ponto, longe de representar estagnação, aponta para a possibilidade de um movimento que não se crê único, que carrega em si a diferença que há na repetição: “um homem não se

⁵⁶ Procuramos apontar em nosso artigo, já aqui mencionado, “Bartleby: uma existência neutra” dedicado ao texto de Herman Melville, como a aparente imobilidade de Bartleby, que se recusa a sair do escritório apesar dos inúmeros esforços de seu patrão – o narrador – aproxima-se das proposições de Merleau-Ponty em relação à pintura de Cézanne: “um movimento sem deslocamento, por vibração ou irradiação”. Sem se deslocar, Bartleby representa uma espécie de força que atinge todos, produz movimento verdadeiro, pois altera tudo a sua volta, promovendo, instaurando, a diferença. Cf. MERLEAU-PONTY, M. “A dúvida de Cézanne”. In: _____. *O olho e o espírito*, 1989, p.123-142.

banha duas vezes no mesmo rio”.⁵⁷ Nem o rio, nem o homem são os mesmos, mudam com e através do tempo. Esta afirmativa, entretanto, não ratifica o aspecto cronológico da temporalidade. O homem é um e vários simultaneamente. O tempo é sucessão, mas também simultaneidade.

Massi, ao considerar o tempo como uma das formas de instaurar a ambiguidade no romance, declara que juntamente com as outras duas – a identidade e o espaço – ele “torna aguda a indeterminação social e psicológica do protagonista” (op.cit., p.196). Assim como a narrativa subverte a polaridade entre o dentro e o fora, também é impossível dissociar tempo e espaço das experiências que expõe. Assim como as fabulações do narrador-protagonista e os fatos que narra parecem diluir-se uns nos outros, também passado e presente se entrelaçam. O episódio inaugural remete o narrador e o leitor a um momento anterior e traz de volta o presente a partir dos elementos que os dois instantes compartilham: a perda, a retirada.

Também em Clarice o tema da retirada é dotado de relevância: Macabéa é caracterizada como uma retirante. Deslocou-se, como muitos outros nordestinos, de um espaço geográfico para outro. Finalmente, como parece indicar um – o último – de seus títulos alternativos, “Saída discreta pela porta dos fundos”, retira-se, com sua morte, da vida. A narrativa nos revela que a tentativa de retirada da condição de subsistência malogra, pois o espaço árido da terra da qual partiu parece reproduzir-se no ambiente de trabalho de Macabéa, nas redondezas e no interior de seu próprio quarto, assim como nos ambientes usualmente frequentados pela nordestina. É importante atentar para o fato de que também o lugar que ocupa como moradia é, ao mesmo tempo, localizado no centro da cidade (Rua do Acre), mas em local marginal, aqui no sentido usual que é atribuído ao termo. Acentua-se o seu aspecto de não-pertencimento, pois mesmo entre aqueles que poderiam ser classificados como seus iguais, as moças com quem partilha o

⁵⁷ A frase é atribuída ao filósofo grego pré-socrático Heráclito de Efeso.

quarto, Macabéa permanece um ser *à/da margem*. A classificação aqui se refere tanto à sua representação social e psicológica, não sentir-se integrada, quanto ao elemento espacial. Sua relação com o retirar-se é, portanto, uma das formas utilizadas para tematizar a condição histórico-social da personagem, sem, entretanto, reduzi-la a um estereótipo a partir de sua complexidade, continuamente desvelada/negada pelo narrador.

Em *A paixão segundo G.H.*, a narrativa também mobiliza a questão do espaço e da retirada. O aparente processo de interiorização impetrado por G.H. no trajeto que percorre em seu apartamento não culmina em centramento. Ao decidir arrumar o quarto de empregada, a narradora *retira-se* de seu domínio, os aposentos sociais, atravessa a cozinha, alcança a área de serviço onde, no fim, está o corredor que dá acesso ao quarto. Antes de entrar, porém, pára, acaba de fumar o cigarro, numa espécie de hesitação que poderia representar uma última tentativa de controle do “Eu”.

A narradora empreende *dentro* de seu próprio apartamento uma trajetória que a faz vivenciar uma experiência desarticuladora. G.H. declara que organizara seu apartamento à sua imagem, tanto que se poderia dizer que “o apartamento me reflete” (LISPECTOR, 1991a, p.34). O quarto, entretanto, pela ação de Janair, transformara-se em exterioridade incrustada na interioridade. É ele que, inicialmente, desempenha a função de alteridade; a diferença se faz tão pungente que G.H. chega a declarar que entrar nele era como se tivesse saído de sua casa. Desde o primeiro instante somos levados, então, à questão do des-centramento do sujeito, pois, se o apartamento “era” ela, a alteridade que experimenta a partir de sua entrada no *fundo* de sua casa, implica o reconhecimento de sua própria ex-centricidade. Se ingressar no quarto é sair do apartamento, G.H. estaria, na verdade, saindo de si mesma, ou permitindo que o “Outro” ingressasse no “Eu”. Mas, elemento determinante, todo esse processo se verifica no *espaço* do próprio apartamento, atestando que, assim como ocorre com o

espaço, a própria subjetividade se define a partir das inter-relações vivenciadas pelo homem.

Na experiência que G.H. relata, seus interlocutores – o quarto limpo, o mural-escrita, a barata, e, principalmente, a ex-empregada – parecem remeter ao silêncio concebido como falta, ausência de linguagem. Como os personagens de *Estorvo*, a ex-empregada não tem nome próprio, é apenas uma serviçal cuja ausência leva a narradora a pensar em limpar (*esvaziar*) o quarto para a provável substituta. Entretanto, ela é surpreendida pelo fato de que a ex-empregada já o havia arrumado. O vazio que a ausência de comunicação verbal parecia representar é, portanto, desvelado como significação. O silêncio com que inicialmente se depara instaura a experiência por ela vivenciada e que também se dá em silêncio. Ao desestruturar a ordem estabelecida no microcosmos de G.H., a narrativa, através da acurada seleção dos personagens e da inusitada experiência vivida, remete-nos, também, a um processo mais amplo de questionamento da ordem social e econômica.

Lucia Helena (1997) destaca, em seu comentário sobre os personagens de Clarice Lispector e Graciliano Ramos, Macabéa e Fabiano, o que representa o tema da migração e da imigração no texto e no contexto histórico-social, que, especialmente na escrita clariciana, sem adotar a postura de denúncia, permite a crítica da exploração sofrida pelos integrantes das classes economicamente menos favorecidas seja na região nordeste do país, seja após retirarem-se para outras regiões, ou, ainda, do preconceito étnico, com a alusão aos judeus e ao holocausto a partir da referência implícita no nome da protagonista de *A hora da estrela*.

Em *A paixão segundo G.H.*, a relação, ou melhor, a inexistência de vínculo entre narradora e empregada também permite vislumbrar um estado de indiferença no que tange ao outro, ao *não-igual*, que a narrativa, em um processo de deslizamento, vai transformando até chegar ao não-humano, a barata. Esta aponta para um devir animal

que, entretanto, não representa o anti-humano, não há no texto uma oposição homem-bicho. Por essa razão G.H. comunga a massa branca da barata, mas seu ato não metaforiza a transformação do *outro* em *um*, e sim remete à permanência da diferença. A narradora, após a experiência no *espaço externo* que o quarto de empregada representa em sua casa, de modo algum constitui uma identidade ou transforma-se no *outro*, como simboliza a comunhão no catolicismo, entretanto, não pode mais escapar à consciência de que *há* (o) outro, seja na estrutura do inconsciente, seja na estrutura social na qual o homem está inevitavelmente inserido.

No romance de Clarice, portanto, o espaço enquanto algo homogêneo, pré-determinado também é desconstruído. Assim como em *Estorvo*, o espaço do apartamento transforma-se, embora em um outro nível, em lugar de risco, ameaça ao estabelecido. O que se afirma, tanto em *A paixão segundo G.H.* quanto no texto de Chico Buarque, é um estado de *constante* reconfiguração. O narrador de *Estorvo*, embora busque na rua a proteção que o lar não lhe oferece, também não parece nela encontrar abrigo, e por essa razão realiza um movimento ininterrupto de idas e vindas entre espaços, atos e fatos constituindo a narrativa. Esta, embora avance rumo a um desfecho, pelo próprio movimento de avanço e retorno do protagonista, é dotada de um ritmo específico marcado pela fragmentação e parece não sair do mesmo lugar. Assim como o narrador, eternamente no umbral, em um entre-lugar nos espaços, em seus relacionamentos.

As breves referências ao seu casamento ou a sua relação com a família e/ou com o amigo parecem revelar essa imobilidade a que se contrapõe o seu deslocamento constante durante toda a narrativa, iniciado a partir da visita malograda de um desconhecido/conhecido a seu apartamento. A aparente contradição imobilidade/mobilidade se desfaz ao considerarmos os recursos narrativos como a inserção de histórias e o uso de construções inesperadas, entre outros, que fazem o texto

gaguejar. Isto, entretanto, não representa menor complexidade da matéria narrada. Antes, instaura a pluralidade na língua que, constituindo-se enquanto experiência, também é devir.

Se em Clarice Lispector a gagueira se estabelece prioritariamente a partir de um andamento irregular da narração, continuamente interrompida pelas digressões de seus narradores – um dos procedimentos identificados para a obtenção do efeito – em *Estorvo*, além de presente através da inserção de cenas imaginadas pelo narrador, ela também se traduz no próprio modo de deslocar-se do protagonista, aproximando-se do texto de Samuel Beckett tal como analisado por Deleuze:

...em Beckett essas disjunções afirmativas dizem respeito, no mais das vezes, ao aspecto ou andamento dos personagens: a inefável maneira de caminhar, toda bamboleante e ondulatória. Mas é que ocorre a transferência: da forma de expressão a uma forma de conteúdo. Podemos restituir melhor a passagem inversa supondo que falam como andam ou tropeçam: um não é menos movimento que o outro, e um ultrapassa a fala em direção à língua, assim como o outro ultrapassa o organismo em direção a um corpo sem órgãos (DELEUZE, 1997b, p.126).

Conforme destacamos no capítulo “Figurações do “Neutro” em *A hora da estrela*”, ao romper com a língua estabelecida, fazendo surgir uma outra língua dentro da língua, rompe-se também com a busca de uma imagem, uma forma pautada na unidade, na necessidade de identificação. É Macabéa a quem Glória pergunta: “Oh mulher, não tens cara?” (LISPECTOR, 1988, p.74); é G.H que afirma: “Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida” (LISPECTOR, 1991a, p.18).

A questão da forma, ou de sua ruptura como algo fechado, também se traduz em *Estorvo* nas figuras que integram o ambiente do sítio: o velho é metade moço, metade velho: “... suas pernas são musculosas, as canelas finas; é como se ele fosse de uma raça

mista que não envelhecesse por igual” (op. cit., p.25). Assim também ocorre com relação às crianças, a menina e o menino são crianças-adultos: menina com dentes permanentes ainda despontando, mas corpo de mulher; menino de aparentes sete anos, mas atitudes e semblante de adulto: “Só mesmo o bambu na mão do moleque lhe dá crédito de moleque. Porque suas feições são severas, o rosto ossudo. E sua mandíbula se resolve numa mastigação obstinada, como se a boca estivesse cheia de pedras” (ibid., p.87).

Embora destituídos de nome próprio, alguns personagens são descritos com detalhes, opondo-se ao narrador-protagonista que não possui qualquer caracterização, constituindo-se a partir da ausência de marcas. Blanchot (2005), ao tratar da obra do escritor alemão Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, fala da própria dificuldade em traduzir-se seu título que, para ele, ficaria mais próximo do que o texto representa se fosse chamado de “Um Homem sem Particularidades”. O pensador associa esse homem sem particularidades que a escrita de Musil traz para a cena ao homem moderno. Ao mesmo tempo um homem sem uma “essência interior”, que em outras épocas foi considerada sua marca distintiva, mas também que se recusa a cristalizar-se a partir das determinações “que lhe vêm de fora” (op. cit., p.201), mantendo-se em uma zona de indeterminação:

Assim, a recusa de viver com os outros e consigo mesmo em relações demasiadamente determinadas, particulares – fonte da indiferença atraente que é a magia de Ulrich (e de Musil) – dá lugar a esta dupla versão do homem moderno: capaz da mais alta exatidão e da mais extrema dissolução, pronto a satisfazer sua recusa das formas congeladas tanto pela troca indefinida das formulações matemáticas quanto pela busca do informe e do informulado, procurando enfim suprimir a realidade da existência para distendê-la entre o possível que é sentido e o não-sentido do impossível (ibid., p.209).

Para este homem sem particularidades a ênfase está na possibilidade, por isso também recusa a narrativa linear que se pretende próxima à representação da *realidade da existência* e sua escrita é junção de incertezas e experiências, traduzidas no ritmo digressivo da narração. Um homem sem particularidades se aproxima da perspectiva barthesiana do “neutro” que não remete à inexpressão, mas exatamente à possibilidade de burlar as determinações das relações contemporâneas caracterizadas pela volatilidade. Ainda segundo Blanchot, os fatos que poderiam ser considerados “particulares” – o termo aqui concebido não em oposição a “público”, mas sim como traço distintivo, especificidade – perdem-se “no conjunto impessoal das relações das quais eles apenas marcam a interseção momentânea” (ibid., p.203).

Em *Estorvo* duas cenas nos oferecem um contraponto à cena inaugural que, embora tematize as relações entre interior e exterior e rompa com os paradigmas tradicionais que associam espaço privado/proteção, espaço público/risco, remete a uma espécie de confronto pessoal por seu número limitado de personagens e pela situação experimentada, com suas alusões à memória. Apesar de manter-se a indeterminação quanto ao visitante indesejado, a menção ao abandono parece indicar a existência de algum vínculo – passado, rompido – pessoal, sentimental, entre aquele e o narrador. Em contrapartida, a cena que apresenta os eventos após o assassinato de um morador do bairro por onde o narrador circula – e circulava em seu passado – e a que relata a atitude do delegado encarregado de investigar o assalto à casa de sua irmã desvelam o aspecto midiático que integra a ordem histórico-social contemporânea:

Volta o repórter da TV Promontório e pede-lhe para repetir a fala anterior, que ele achou bem forte. Eu fiquei com vontade de que ela não repetisse aquilo, mas agora não adianta, ela já está chorando mais que antes e berrando “ele não é criminoso!, meu filho é um moço decente!, ele é sério e trabalhador!” (BUARQUE, 2004, p.48).

As armas e as drogas foram exibidas pelo delegado em entrevista coletiva no distrito de que é titular, provocando azia no delegado adjunto, mais antigo na carreira e de carapinha grisalha, que abomina as luzes dos cinegrafistas e o rabo-de-cavalo de seu superior. Depois de um lanche em pé com alguns repórteres na cantina, o delegado deve ter tomado banho e trocado de roupa no apartamento onde provavelmente mora sozinho (ibid., p.136).

Observe-se, entretanto, que em contraposição à óbvia espetacularização da intimidade, agravada pela violência envolvida em ambos os episódios, o narrador mantém sua postura silenciosa e neutra. Conforme destacamos, a neutralidade não remete à ausência de posição. Esta se revela em seu comentário sobre a atitude da mãe do suspeito. Embora seu silêncio pudesse ser associado, especialmente no caso do assalto, à busca de autoproteção, tendo em vista que está inserido no contexto do crime por ter furtado as joias de sua irmã, seu desejo de que a mãe do suspeito não se submetesse à determinação da ordem da exposição indiscriminada, indicia a percepção de que, na contemporaneidade, tudo se transforma em espetáculo.

Roberto Schwarz (1999) observa a exatidão com que o autor tematiza a relação entre a imagem e a época contemporânea: os personagens parecem desempenhar papéis que seriam “logotipos” deles próprios constituindo o que denomina “um paradoxo profundamente moderno”:

...a indefinição interior dos caracteres tem como contrapartida uma visibilidade intensificada. Gestos e movimentações têm a nitidez a que nos acostumam a história em quadrinhos, as *gags* de cinema, os episódios de TV, bem como o sonho ou o pesadelo. [...] A irresistível atração da mídia ensina e ensaia a figura comunicável, o comportamento que cabe numa fórmula simples, onde a palavra e a coisa coincidam (op.cit., p.180).

Essa visibilidade extremada, entretanto, não apaga a indefinição que caracteriza não só os personagens, mas os espaços e, prioritariamente, as relações pessoais. Embora a assunção de papéis integre a constituição de qualquer subjetividade⁵⁸, as cenas mencionadas denotam o acirramento da necessidade de representação e de exposição, especialmente no contexto de transmissão imediata e midiática dos fatos, que a televisão e a *internet*, paradoxalmente, “sacralizaram”, e à qual a neutralidade e o silêncio constituem uma alternativa.

Segundo Arfuch (2002), a espetacularização e a necessidade de exposição indiscriminada são simultaneamente resultado e símbolo da interpenetração das esferas pública e privada e apontam para um primado da imagem a partir do aparato televisivo. A realidade só existe, só assume relevância, se transformada em imagem que possa ser transmitida:

El tiempo transcurrido, y sobre todo, las transformaciones políticas de las últimas décadas, el nuevo trazado del mapa mundial y el despliegue incesante de las tecnologías – que fue más allá de toda previsión – han trastocado definitivamente el sentido clásico de lo público y lo privado en la modernidad, al punto de tornarse tal distinción a menudo indecible. Bajo esta luz historizada, la configuración actual de esos espacios se presenta sin límites nítidos, sin incumbencias específicas y sometida a constante experimentación. Espacio deslocalizado, de visibilidad absoluta, que retoma la ecuación arendtiana entre realidad y apariencia bajo el formato de un adagio televisivo – “Lo que no aparece en la pantalla no existe” –, pero es un espacio simultáneamente entrópico, lugar de opacidad y desaparición (op. cit., p.76).

⁵⁸ Em “Persona e sujeito ficcional”, Costa Lima destaca que a desconstrução do mito do “eu” invariável trouxe o reconhecimento de que o homem é a soma dos diversos papéis que assume no jogo social, constituindo, assim, a sua *persona*. Esse reconhecimento seria determinante para uma nova interpretação de gêneros narrativos como o memorialismo, a autobiografia até então desconsiderados no seu aspecto ficcional. Cf. COSTA LIMA, L. *Pensando nos trópicos*, 1991, p. 40-56.

Ao retomar as proposições de Walter Benjamin sobre a experiência e o narrador⁵⁹ em “O narrador pós-moderno”, Silviano Santiago (1989) assinala como diferença fundamental entre a experiência e a narração tradicionais e as da época denominada “pós-moderna”, o seu distanciamento. Ou seja, a experiência contemporânea teria sido deslocada para fora do narrador que agora a observa e, a partir dessa observação, narra. Para o autor, entretanto, a análise que Benjamin desenvolveu sob a transformação da experiência não o insere numa linha de historiadores catastróficos”(ibid., p. 40), que veriam a época moderna como decadência, mas, antes, aponta para um processo de complexificação da experiência e de sua relação com o ato de narrar. Sem retomar a oposição clássica entre interior e exterior, Santiago destaca a função do olhar na experiência contemporânea. Este representaria um enigma:

Por que se olha? Para que se olha? Razão e finalidade do olhar lançado ao outro não se dão à primeira vista, porque se trata de um diálogo-em-literatura (isto é, expresso por palavra) que, paradoxalmente, fica aquém ou além das palavras. A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar (op.cit., p. 44-45).

Essa parece ser exatamente a tônica de *Estorvo*: o narrador, que é também o personagem-protagonista, é antes de tudo um espectador, alguém que narra a experiência não como vivência, mas como produto da observação. No caso do texto, essa interpretação parece pertinente se atentamos para o fato de que tanto nos episódios reais quanto nas suas fabulações o narrador é predominantemente alguém que observa a ação de um outro. Sua ação aproximando-se de um ato mínimo como a sua própria fala. Mesmo o ato de deslocar-se continuamente parece restringir-se a um *starting point* para

⁵⁹ Cf. BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza” e “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*, 1994.

a atividade *verdadeira* que é a observação. Daí a profusão de “vejo”, “olho” e “observo” que encontramos no romance:

Se eu soubesse que minha irmã dava uma festa, teria ao menos feito a barba [...] como não conheço ninguém, tenho liberdade para contornar as mesas e emendar fragmentos de discursos, discussões, gargalhadas. Outras pessoas reúnem-se de pé na extensão do gramado, formando uma seqüência de círculos. Posso *observar* como se comporta um círculo, como se fecha, como se abre, como um círculo se incorpora a outro. *Vejo* circunferências que se dilatam exageradamente, até que rompem feito bolhas e dão vida a novas rodas de conversa. *Vejo* rodas sonolentas, que permanecem rodas pela geometria, não pelo assunto. Tento acompanhar assuntos que saem de uma roda para animar outra, e a outra, e a outra, como uma engrenagem (op.cit., p.58-59, grifos nossos).

E o que representaria a conjunção de todos os episódios – inaugurados pela cena do olho mágico em que o movimento não constitui efetivo deslocamento – com aquele no qual quem não poderia mover-se é quem o faz? Seria essa a aporia da contemporaneidade? Reconhecer que o fato de não existir um fim previamente estabelecido ao qual dirigir-se não significa imobilidade? Que a transformação da experiência, e das formas de re-apresentá-la, não é ausência de experiência? Talvez. Assim, o próprio movimento sempre desdobrado, embora fragmentado, do narrador apontaria justamente para uma nova forma de experimentação em que o silêncio em sua indeterminação, apontando para o porvir, representa uma potência de acontecimento.

3.2 - Reconfigurações espaciais em *Estorvo*

Conforme já destacamos, Barthes (2003b) associa o tema da retirada à categoria do “neutro”. Em francês o vocábulo *retraite*⁶⁰ dá nome a mais uma de suas figurações. Entre as acepções que considera como mais relevantes à sua leitura do tema da neutralidade estão a ação de retirar-se, de recolher-se, afastando-se do mundo cotidiano, e o lugar para onde alguém se retira” (op.cit., p.282). São estas que lhe interessam na consideração do tema e que conduzem à mobilização da “proxemia”⁶¹ pelo autor.

No primeiro curso que ministrou no Collège de France, *Como viver junto* (2003a)⁶², Barthes utiliza-se da proxemia especialmente para tratar das relações implicadas na convivência em uma escala doméstica, concentrando a análise nos espaços e objetos integrantes desta escala, como o quarto, o leito, etc. Em *O Neutro* (2003b), o termo será considerado prioritariamente vinculado à questão da reprodução de características de um espaço, tomado como referência, em outros espaços para o qual o indivíduo se retira definitiva ou temporariamente. Este segundo espaço, entretanto, longe de servir à identificação permite o estabelecimento da diferença e associa-se à repetição como sobreimpressão de traços.

⁶⁰ Conforme nos informa o tradutor de *O Neutro*, “a palavra encerra em si vários significados (expressos por palavras diferentes em português), dos quais os mais importantes são: retirada, retiro, recolhimento e aposentadoria” (op.cit., p.282).

⁶¹ A teoria da proxemia (*the proxemics*), proposta pelo antropológo americano Edward T. Hall em *The Silent Language* (1990), visa a interpretar as relações sócio-culturais a partir dos aspectos envolvidos no uso que o homem faz do espaço nos contextos intra e intercultural. Um dos aspectos seria o que denomina “the silent language”. Segundo Hall, “a linguagem silenciosa” não constitui apenas um gestual, mas sim “*an entire universe of behavior*”, funcionando em justaposição à linguagem verbal e abarcando toda uma série de fatores e comportamentos que vão desde os tempos-de-espera até as distâncias estabelecidas entre os interlocutores envolvidos no processo de comunicação. Embora movido por um interesse taxonômico, o ponto crucial de sua tese é o estabelecimento de que “*Culture is communication*” e que esta última deve ser concebida como um processo mais amplo que ultrapassa a linguagem verbal. Por esta razão, é indispensável considerar a função que o silêncio desempenha em um contexto comunicacional, atentando-se especialmente para as especificidades culturais nele envolvidas. Para Hall, o silêncio constitui uma linguagem que, entretanto, funciona a partir de relações estabelecidas no espaço.

⁶² Cf. nota 5 de nossas “Considerações Iniciais”.

Em *Estorvo* a proxemia se associa à multiplicidade de espaços-cena, ou de imagens espaciais, pelos quais o narrador desliza e que apontam para a des-realização do próprio espaço. Como destacamos, o ato de retirada que abre a narrativa é testemunho da instabilização das fronteiras espaciais, assim, o narrador busca proteção no espaço tradicionalmente considerado desprotegido, a rua. E é nela que se encontrará durante a maior parte da narrativa. Os espaços tradicionalmente concebidos como privados – sítio, casa da irmã, prédio da mãe, apartamento da ex-mulher – parecem sempre recusar ao narrador o abrigo.

A partir da relação entre movimento/imobilidade, a questão espacial assume relevância ímpar na narrativa. Em contraposição à indefinição que permeia as suas relações com os outros personagens, com exceção do próprio espaço ocupado pelo narrador no início da narrativa, alguns dos microespaços⁶³ são apresentados com detalhes. A casa da irmã é o primeiro a ser descrito meticulosamente pelo narrador-protagonista. É através dessa exposição que um pouco do quase nada da vida desses personagens, especialmente do narrador, dá-se a conhecer. Sabe-se, de início, que sua irmã dispõe de boa situação financeira, sendo responsável por prover-lhe recursos para pagamento do aluguel e, provavelmente, seu sustento básico. Embora nesse encontro pouco se revele também sobre o seu relacionamento com a irmã, o narrador descreve com precisão a casa e seus ambientes, inserindo comentários subjetivos sobre a (in)adequação do estilo, o desejo do arquiteto que a projetou, implementando na narrativa um jogo entre a indeterminação das relações entre os personagens e a precisão das características físicas dos espaços, que, entretanto, como destacamos, também integram o universo da indefinição, instaurado a partir da ausência de nomeação.

⁶³ Consideramos como macroespaço a zona sul da cidade que não é nomeada ou descrita no romance, mas, como já mencionado, apenas possível de ser identificada a partir de algumas referências, como a proximidade com o mar, o túnel, etc.

Apesar de o acesso à casa da irmã só ocorrer após o narrador transpor os aparatos de vigilância contemporâneos – portões eletrônicos, seguranças, câmeras, cães – o que ratificaria os limites tradicionais entre espaço público e espaço privado, íntimo, a casa é feita de vidro. Walter Benjamin (1994a) analisa as construções de vidro e aço, surgidas a partir da expansão da técnica, no contexto do que considerou como “pobreza da experiência”. Para o autor, “as coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade” (op.cit., p.117). As construções de vidro estariam em oposição à propriedade burguesa, com seus espaços marcadamente interiorizados e povoados de pequenas propriedades. O autor ainda afirma que “o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa” (ibid.). As próprias observações de Benjamin revelam, entretanto, o paradoxo constitutivo do material: ao mesmo tempo resistente e frágil, não permitindo que nada se fixe, mas perdurando ainda que fragmentado.⁶⁴ A transparência própria ao material pode ser associada às metáforas de luz, conhecimento, ou a um espaço onde nada se oculta, o que parece levar o pensador alemão a destituí-lo de qualquer possibilidade de mistério. Em *Estorvo*, a transparência a apontar para uma transitividade parece também ser subvertida:

A casa da minha irmã é uma pirâmide de vidro, sem o vértice. Uma estrutura de aço sustenta as quatro faces, que se compõem de peças de blindex em forma de trapézio, ora peças fixas, ora portas, ora janelas basculantes. As poucas paredes interiores foram projetadas de modo que quem entrasse no jardim poderia ver o oceano e as ilhas ao fundo, através da casa. Para refrescar os ambientes, porém, *mais tarde penduraram por toda a parte cortinas brancas, pretas, azuis, vermelhas e amarelas, substituindo o horizonte por enorme painel abstrato [...]*

Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço. A casa livrou-se do ficus, *mas nem assim parece satisfeita* com o terreno que lhe cabe, o jardim que a envolve toda, o limo que pega nas

⁶⁴ Apesar de sua aparente fragilidade, o vidro leva 1 milhão de anos para se desfazer.

sapatas de concreto, *a hera que experimenta aderir aos vidros* (op. cit., p.12-13, grifos nossos).

A visão desimpedida foi posteriormente coberta, reinstaurando o jogo entre visível/não-visível presente no início da história. A transparência transmuta-se em opacidade, mantendo-se a indefinição. A inadequação do narrador, que não pertence a lugar nenhum a não ser a um lugar de passagem, como a estrada, parece estender-se à casa de sua irmã, e se o protagonista é um homem sem particularidades, sem preferências, a construção é personificada, *manifesta* preferências.

A indeterminação do narrador-protagonista longe de ser elidida a partir do contexto de proximidade e identificação que poderia representar o encontro entre irmãos se reafirma. Após ultrapassar os mecanismos de proteção e ser conduzido pela porta da garagem a entrar na casa por um empregado que “não sabe que porta eu [o narrador] mereço” (ibid., p.13), ele se defronta com sua irmã em uma salinha, espaço intermediário entre o mais íntimo, o quarto, e o mais público, a sala de estar, que o narrador também nos revela ser branca, nua e vazia: “uma sala de estar onde nunca vi ninguém sentado” (ibid., p.14). A escolha do espaço para o encontro parece remeter-nos ao umbral, entre-lugar, nem público, nem privado. Durante todo o episódio, continuamente interrompido pelas entradas do copeiro, pela chegada da sobrinha, pela entrada da babá e retirada da sobrinha, o diálogo entre irmãos é praticamente inexistente e o narrador parece ser mero espectador. A única fala dirigida ao protagonista por sua irmã é praticamente um monólogo; e um monólogo sobre o outro: a mãe.

A introdução da figura materna, se consideramos o aspecto especular implicado nas relações com as figuras do pai e da mãe, apontaria para uma relação de identidade. Entretanto, como destacam Blanchot (2005) e Deleuze (1997), o século XIX caracterizou-se por buscar e trazer para a cena literária e filosófica um homem em

contínua travessia, sem particularidades, sem referências, fruto das grandes metrópoles, tornando impossível, desde então, a identificação. Por essa razão, mesmo nas relações familiares “... a cada vez algo estranho se produz que turva a imagem, afeta-a de uma incerteza essencial, impede que a forma “pegue”, mas também desfaz o sujeito, lança-o à deriva e elimina qualquer função paterna” (DELEUZE, 1997a, p.89), assim como quaisquer possibilidades de fixar-se uma identidade a partir da uma relação especular. Na visão do crítico, entretanto, esse homem não carrega em si um fardo e sim uma potência, que o silêncio, simultaneamente, representa e viabiliza.

O silêncio verbal que dominara a cena do encontro entre irmãos se repete quando o narrador é praticamente coagido pelo copeiro a ligar para sua progenitora, mas essa parece não ouvir ou entender quem fala e a ligação cai. A ausência de palavras entre irmãos, entre mãe e filho, entretanto, não nos remete à ausência de significação, antes, pode indicar uma comunicação tácita. O episódio da visita à casa de sua irmã, mobiliza, assim, um jogo entre o silêncio verbal que envolve os personagens que integram o núcleo familiar, a mais íntima das estruturas, que se caracteriza pelo menos, e o espaço da casa, apresentado minuciosamente, apontando para a tensão constitutiva entre o excesso e a falta.

De acordo com o padrão rítmico adotado pela narrativa, o narrador retornará, posteriormente, à residência de sua irmã. O episódio constitui um duplo retorno, pois durante a visita recorda-se de outra por ele realizada ao local. Se em *A paixão segundo G.H.* a narradora sai dos aposentos centrais para a área de serviço – cozinha, quarto de empregada – o narrador de *Estorvo*, na visita rememorada e na presente, deslizará da copa até alcançar o quarto de sua irmã. Segundo Barthes (2003a), o quarto conjugal é um espaço que aos poucos se dissociou do lugar total que representa a casa, transformando-se em um lugar simbólico que remete à cena primitiva. É, simultaneamente, lugar de segredo e proteção, remetendo respectivamente ao sexo (cena

primitiva) e ao tesouro (lugar onde se guardam as coisas mais preciosas). Finalmente, nos diz ainda Barthes, tesouro/sexo, segredo/propriedade se confundem. Essas relações parecem estar representadas nas incursões do protagonista no quarto do casal. O narrador expressa seu desagrado ao perceber que a irmã partilha o leito com seu cunhado, numa remissão ao sexo e a um desejo incestuoso indiciado também em outros momentos do texto. Desejo que se transmuta na vontade de penetrar no espaço supostamente mais íntimo e que transfere de si para o quarto, personificando-o, e para sua própria irmã:

Vi-me subindo a grande escada. Vi-me não tanto querendo ir, mas como sendo chamado pelo quarto da minha irmã. Não sei por que, passou-me a idéia de que minha irmã queria que eu olhasse o seu quarto, dispensando família, amigos e criadagem do meu caminho (op. cit., p.62-63).

A visão da cama comum leva o narrador a querer sair do quarto, mas a chegada de alguém, que depois descobre ser a arrumadeira, o leva a esconder-se no *closet* e a descobrir o *tesouro*, as joias que posteriormente furtará. As cenas se superpõem, presente e passado narrados quase simultaneamente. A cena de sexo entre sua irmã e o cunhado que não vê, imagina ocorrer entre ela e um dos convidados da festa que está acontecendo quando de sua segunda visita ao quarto, e que pretende apagar: “Experimentarei dizer “agora chega”, mas sairão outras palavras. Determinarei não enxergar mais nada, o que será ingênuo; fecharei os olhos com tanto ímpeto, que as pálpebras cairão no chão” (ibid.). Manter-se-ia, assim, o segredo, driblando-se a incapacidade de verbalizar o indesejado, eliminando-se sua visão.

Se na primeira visita o acesso desimpedido ao quarto não é suficiente para motivar o ato ilícito – e o narrador termina por sentir-se *um bom sujeito* ao evitar que a culpa do desaparecimento das joias recaísse sobre a arrumadeira – em sua segunda

visita, este é quase um reflexo: “Um ato tão silencioso e obscuro que nem eu mesmo testemunho. Um ato impensado, um ato tão manual que se pode esquecer. Que pode se negar, um ato que pode não ter sido” (ibid., p.66). A atitude do narrador, injustificada, injustificável para ele mesmo e, portanto, posta em dúvida (“um ato que pode não ter sido”), subverte finalmente a função de proteção do espaço íntimo, subversão acirrada pelo fato de que quem a executa é um membro da família. Após o ato ilícito e tácito, o narrador retira-se do espaço subvertido do quarto para nova ida ao sítio da família.

O sítio desempenha papel central na narrativa. Conforme assinalamos, a estrada que conduz à propriedade é o lugar de pertencimento do narrador. Estrada e sítio compõem uma espécie de *amálgama espaço-temporal* que parece abrigar suas recordações mais caras. Segundo Arfuch, a percepção de que tempo e espaço são indissociáveis levou Bakhtin a cunhar o conceito de “cronotopo”⁶⁵, associado não só aos estados vivenciados pelo(s) indivíduo(s), mas também, e especialmente, às formas narrativas – escrita, oral, cinematográfica – através das quais a subjetividade e a intimidade se revelam. Todos os tipos de relato, incluídas as chamadas “escritas da memória”, como as autobiografias e os diários íntimos, mobilizariam algo que se denominaria como um terceiro tempo, assim como também um terceiro espaço. Este terceiro “tempo-espaço” se distingue do tempo cósmico e do tempo crônico, possui uma “carnadura humana” (op.cit., p.281) pois está vinculado ao acontecimento e à experiência que a narrativa expressa.⁶⁶ Ao analisar as formas narrativas, a autora adiciona ao conceito de “cronotopo” o de “espaço biográfico”:

⁶⁵ O conceito de “cronotopo” é mobilizado pela autora em seus dois textos que integram a bibliografia do presente trabalho: “Cronotopías de la intimidad” e *El espacio biográfico*.”

⁶⁶ Essa noção de terceiro tempo é desenvolvida por Arfuch com base nas proposições de Paul Ricoeur. “En su analítica de la temporalidad de *Tiempo y narración*, Ricoeur parte de la distinción aristotélica del tiempo, cósmico, inmutable, pasa luego por la concepción agustiniana del tiempo interior, del alma, revisa la concepción kantiana y hegeliana, discute con la fenomenología de Husserl y Heidegger e incorpora la distinción clásica de Benveniste entre el tiempo crónico y el lingüístico, para llegar a su formulación del “tercer tiempo”, que está configurado en el relato (Ricoeur, 1985, vol. III:435). Cf. Nota 53 a “Cronotopías de la intimidad”, In: ARFUCH, L. *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*, p.283.

La narración de una vida – umbral entre lo íntimo, lo privado y lo público – despliega, casi obligadamente, el arco de la temporalidad [...] Pero esa temporalidad es también espacialidad: geografías, moradas, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es a menudo la marca más consistente de la cronología, el anclaje más nítido de la afectividad. El espacio – físico, geográfico – se transforma así en espacio *biográfico* (ibid., p. 248, grifo da autora).

Em *Estorvo*, o conjunto estrada-sítio, juntamente com a rua, parece constituir o espaço biográfico do narrador. O sítio representa simultaneamente memória de um passado, caos do presente e indicativo de um porvir incerto. O estado de decadência em que se encontra a propriedade é metáfora da condição do próprio protagonista, apontando também para o esfacelamento das relações na sociedade contemporânea. Espaço de memória mais diretamente associado à sua irmã, local onde viveu momentos da infância que deixam em aberto uma relação incestuosa.⁶⁷ O sítio também abriga recordações do relacionamento com o seu amigo, figura tão incerta quanto o narrador. Se no caso da irmã a relação incestuosa permanece no ar, no caso do amigo há indícios de um vínculo homossexual, que permanece silenciado, mantendo-se também aqui a indeterminação:

[...] Havia noites, geralmente noites de sábado quando lotava o bar, que ele deixava cair na testa a franja negra e cismava de declamar em francês. Eu ficava sem jeito porque ele declamava alto demais e olhando para mim, e as outras pessoas não entendiam os versos. Eu, ele achava que eu pegava o sentido. [...]

Não sei o que essas pessoas pensavam de mim, do meu amigo, da nossa amizade (BUARQUE, 2004, p.43).

⁶⁷ Na narrativa, sua irmã também adquire papéis diversos: é figura referencial feminina do desejo; substituta de sua mãe ao prover-lhe recursos financeiros na vida adulta, assim como a mãe lhe deu o alimento no início da vida, também aqui indicando uma relação edípica; é alguém que, *como* o narrador, deambula pela cidade: “Presumo que o chofer já esteja a postos com um mapa na mão para levá-la aonde ela mandar, e cada dia ela deve mandar seguir para um lugar diferente [...] deixando evidente que mais uma vez estará improvisando um endereço” (op. cit, p.16).

Embora não se insira no que usualmente denominam-se narrativas memorialísticas, biográficas ou autobiográficas, *Estorvo* dispõe de diversos elementos que se associam à escrita da memória⁶⁸. Três eixos principais do texto pelos quais se dá a conhecer a subjetividade fragmentária do protagonista são as suas relações com a irmã, o amigo e a ex-mulher, que, entretanto, vinculam-se ao narrador prioritariamente através de suas recordações. Essas relações podem ser analisadas do ponto de vista de uma identidade fraturada e indissociável da experimentação do “espaço biográfico”. As ligações entre o narrador e cada uma de suas *contrapartes* estão, embora não de maneira excludente, associadas a espaços específicos, respectivamente o sítio, o apartamento do amigo e o apartamento de sua ex-mulher, que, entretanto, adquirem sentidos diversos, a partir das inter-relações que neles se atualizam e que mobilizam a alteridade, a pluralidade. O reconhecimento da relevância da dimensão espacial permite que se perceba que a diferença, a pluralidade de sentidos, se dá não só diacrônica, mas também sincronicamente. É o que Massey (2005) denomina “contemporaneidad de la diferencia” (op. cit., p.116) e que pode ser verificado a partir das diversas significações que *os mesmos* lugares assumem ao longo da narrativa, como no caso do apartamento em que viveu quando estava casado, como veremos adiante, e do sítio. Esse é lugar de memória para o narrador, no qual, entretanto, não encontra mais abrigo; é única morada para o velho caseiro; é símbolo do capitalismo para o amigo; é esconderijo e lugar a ser explorado economicamente pelos contraventores; é lugar transformado em *estorvo* para os vizinhos, já que invadido e utilizado para fins escusos pelos bandidos.

Marcado por contradições, o ingresso do narrador no sítio da família revela-se em sintonia com a percepção de que os limites estanques entre interioridade e exterioridade são construções históricas, sociais, discursivas. É a forma como o espaço é

⁶⁸ Ao destacar a ambiguidade que marca o tempo na narrativa de *Estorvo*, Augusto Massi observa que os deslocamentos do narrador-protagonista “revelam no ziguezague do tempo o esforço da memória para reconstituir o conjunto das experiências esgarçadas” (op.cit., p. 196). O recurso à memória no romance, entretanto, não visa à reunificação da identidade de um sujeito como nas narrativas do século XIX.

experimentado que o leva a constituir-se como interior ou exterior. Por essa razão, subvertem-se as posições e os portões eletrônicos parecem menos impenetráveis ao narrador do que a porta aberta:

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora. Após a besta hesitação, percebo que é esse mesmo o meu desejo. Piso o chão do sítio e caio fora. Piso o chão do sítio, e para me garantir decido fechar a cancela atrás de mim. Só que ela está agarrada no chão, incrustada e integrada ao barro seco. Quando deixei o sítio pela última vez, há cinco anos, devo ter largado a cancela aberta e nunca mais alguém a veio fechar (op.cit., p.23).

Como nos revela a narrativa, foi o próprio narrador quem a deixara aberta quando, cinco anos antes, após um acesso de cólera esquerdistista de seu amigo já embriagado, de lá partiram. Nesse mesmo dia, conhecera sua mulher e, após casar-se com ela, afastara-se (fora afastado) de seu amigo a quem nunca mais vira. Massi observa que a saída do sítio marca “um tempo de ruptura” (op.cit.,p.196), indispensável à compreensão da travessia empreendida pelo narrador em “estado permanente de indeterminação” (ibid.). Em sua leitura, entretanto, essa ruptura é responsável por instaurar “uma série de mudanças numa vida até então absolutamente normal” (ibid.). Caberia aqui questionar o que se concebe por “absolutamente normal”, tendo em vista que o crítico explicita que o “não-normal” é a suposta caminhada do narrador em direção à criminalidade. Haveria realmente uma distinção entre sua conduta antes e após a suposta ruptura?

As referências à sua relação com o amigo e com sua mulher indicam a manutenção de um estado de perene exterioridade. O protagonista do romance é essencialmente um *ser à margem*. Mas o termo margem aqui não exige ou, melhor, não permite complemento. O narrador não está à margem de nada, é simplesmente um *ser/estar à margem*. Esta, conforme assinalou Derrida (op.cit.), se coloca não a partir de uma relação de exclusão, mas sim de contiguidade face a um centro que sempre se desloca, e que, portanto, está sempre ausente. Os portões eletrônicos do condomínio de sua irmã, a porta fechada da butique onde trabalha sua ex-mulher ou até mesmo a porta do apartamento de sua mãe, em relação explícita de presença, apontam para um sentido pré-fixado com o qual o narrador já está habituado a lidar. Diferentemente, o acesso livre ao sítio indicia a falta e por isso constitui verdadeiro obstáculo e o perturba. O espaço do sítio representa a possibilidade de “cair fora”, mas exatamente por escapar à pré-determinação é mais aterrador. Esse fora, entretanto, não é concebido como oposição paradigmática a um espaço interno. Este, assim como um possível espaço externo, é neutralizado a partir das sensações que o narrador experimenta e que faz “o vale cercar o mundo” e torna possível “entrar num lado de fora”. Se não há mais dentro e/ou fora é impossível fechar atrás de si a cancela, mantendo indiscerníveis e intercambiáveis interior e exterior.

A desconstrução da oposição entre dentro e fora resultante da forma como o narrador experimenta o espaço também ocorre a partir da subversão do estatuto de espaço-refúgio do sítio. Este, assim como o apartamento do narrador na cena inaugural, transforma-se em lugar de risco e a visita termina com sua expulsão pelos contraventores que agora o habitam.

A expulsão o leva a procurar sua ex-mulher. A retomada através da lembrança de seu relacionamento com ela nos leva mais uma vez a questionar se há realmente mudança através do tempo, como indica Massi, no modo como o protagonista se

relaciona com os outros personagens. Assim como presente e passado se transformam em algo quase indistinto através da aproximação entre fato imaginado e fato real, também é impossível perceber quaisquer diferenciações nas atitudes do protagonista pautadas em relações de causalidade ou como fruto da passagem do tempo. No que concerne ao seu casamento, a narrativa nos mostra que, antes ou após o seu fim, o que o uniu à ex-mulher não teria verdadeiramente se alterado. Há um flagrante paradoxo entre o modo como descreve o seu relacionamento e sua conduta durante toda a narrativa. Como na relação com seu amigo, o que marca sua ligação com a mulher é uma espécie de inadequação que enfraquece sua caracterização como de profundas intensidade e intimidade, pois, apesar de o narrador mencionar uma espécie de isolamento voluntário a que ambos ter-se-iam submetido durante o casamento – “Quatro anos vivi com essa mulher. Mas vivi de me trancar com ela, de café na cama, de telefone fora do gancho, de não dar as caras na rua” (ibid., p.40) –, outras revelações sobre seu casamento apontam para esse seu *estar fora* mesmo antes da separação: o episódio da gravidez interrompida, as tentativas malogradas de sua mulher para empregá-lo, sua passividade ante o fato de ela impedir/interromper o seu contato com o “amigo”.

A inadequação do personagem a quaisquer tipos de ligação tradicional é desvelada a partir do vínculo que estabeleceu com a casa em que vivera durante o período do casamento:

Eu esperava por ela em casa. Habituei-me sem ela em casa, andava nu, cantava. Mudava a arrumação da sala. Planejava empapelar as paredes. Já gostava mais da casa sem minha mulher. Sozinho na casa eu tinha mais espaço para pensar na minha mulher, e era nela fora de casa que eu mais pensava. Às vezes ela chegava tarde da noite e ia ao banheiro, e bulia na cozinha, e ligava a televisão sem necessidade, e isso me dava um tipo de ciúme da casa. Preferia não ver, e amiúde fingia estar dormindo. De manhã deixava-a acordar sozinha, abrir e fechar gavetas, ligar o chuveiro, bater vitamina e sair para o trabalho. Só então começava a minha jornada, que era

andar de um lado para o outro da casa, lembrando-me da minha mulher e consertando as coisas. Um dia ela propôs a separação. Eu entendi e disse que ia continuar pensando nela do mesmo jeito, a vida inteira. Já deixar a casa foi mais difícil. Eu não saberia como me lembrar da casa. Era dentro da casa que eu gostava da casa, sem pensar (ibid., p.41).

Sua ligação com o espaço doméstico aparentemente a indicar um processo de interiorização do personagem, na verdade ratifica o seu estar fora, e como sua entrada no sítio, é a afirmação mais pungente de sua condição inexorável de exterioridade. Assim como entrar no sítio é cair fora, permanecer na casa, é estar fora, neste caso, do relacionamento conjugal, do trato social. Quando sua mulher sai de casa para trabalhar é através do espaço que o narrador passa a viver a relação. Esta parece satisfatória a partir da ausência da mulher. Enquanto sua presença real constituía uma alteração do espaço que o narrador desejava preservar, sua presença/ausência, através da lembrança ou do pensamento, mantém a falta característica do desejo. O próprio deambular que parecia ter sido inaugurado pela visita inesperada, surge como duplicação de um ato que se dá desde sempre: “Só então começava a minha jornada, que era andar de um lado para o outro da casa, lembrando-me da minha mulher”.

Há em *Estorvo* uma contradição básica que é o contínuo deslizamento, seja no macroespaço da cidade ou no microespaço da casa – estes também subvertidos pela narrativa no que concerne às relações entre dentro e fora – que, no entanto, se manifesta pela descontinuidade, pela fragmentação do próprio movimento a partir do retorno aos mesmos pontos e das interrupções digressivas que unem realidade e imaginação.

Assim, as reconfigurações espaciais mobilizadas pela narrativa apontam para a indefinição das relações que permeia a contemporaneidade. O sentimento de inadequação do narrador estende-se a nós, leitores, sob a ilusão da mobilidade, desvela-se a imobilidade de um movimento gago que retorna sempre aos mesmos lugares.

Em “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”, Haroldo de Campos destaca o estilo gago de Machado de Assis, como uma forma de, através do tartamudeio, ou hesitação, no jargão deleuziano, abrir espaço à alteridade:

Em Machado, o tartamudeio estilístico era uma forma voluntária de metalinguagem. Uma maneira dialógica (bakhitiniana) implícita de desdizer o dito no mesmo passo em que este se dizia. O “perpétuo tartamudear” da arte pobre machadiana é uma forma de dizer o outro e de dizer outra coisa abrindo lacunas entre as reiterações do mesmo, do “igual”, por onde se insinua o distanciamento irônico da diferença (CAMPOS, 2006, p.224).

O crítico também identifica, na literatura brasileira, uma espécie de linhagem dessa modalidade de escrita, responsável por “pôr em xeque... o vício retórico nacional” (ibid., p.226). A narrativa de *Estorvo*, ao incorporar em sua forma de composição, através das digressões inseridas na narração, uma indefinição própria da dimensão social, mas simultaneamente fazendo uso de uma prosa sem excessos linguísticos e retóricos, aproxima-se dessa vertente.

3.3. Silêncio, escrita e o porvir: a experiência da linguagem em *Budapeste*

A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (BARTHES, 1987, p.49).

Como infância do homem, a experiência é a simples diferença entre humano e lingüístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência (AGAMBEN, 2005, p. 62).

O aspecto fragmentário da subjetividade, desvelado em *Estorvo*, retorna em *Budapeste* especialmente através das questões da escrita e da autoria. O romance de Chico Buarque traz para a cena a figura de um *ghost-writer*. José Costa, narrador-protagonista, é um Doutor em Letras que se dedica a escrever textos dos mais diversos tipos por encomenda, atividade que desenvolve sob a chancela de uma agência da qual é sócio juntamente com um amigo de juventude. Casado com Vanda, uma apresentadora de telejornal, com quem tem um filho, parece satisfeito com o anonimato e com a vida sem grandes emoções, apenas perturbada pela vaidade que, às vezes, lhe sobe à cabeça. Tal sentimento se manifesta de forma paradoxal: o narrador se regozija em saber que aqueles textos apreciados e cuja autoria é sua são considerados obras de outros, mas ao mesmo tempo parece ressentir-se da falta de reconhecimento.

A relação que mantém com a escrita parece abalar-se definitivamente a partir de seu contato com uma língua estrangeira: o húngaro. Ao ser forçado a pernoitar na cidade de Budapeste, devido a problemas no avião, quando retornava de um encontro internacional exatamente de *ghost-writers*, o narrador se surpreende com aquela língua forte, mas que não compreende, apesar de sua declarada facilidade para línguas

estrangeiras e pouco a pouco é tomado por uma espécie de fascinação pelo que lhe parece inapreensível.

A parada em Budapeste e as emoções experimentadas face ao contato inicial com a língua magiar constituem o primeiro capítulo do romance, marcado pela concisão, pelo confinamento do narrador ao espaço do hotel e inaugurado por uma projeção a um tempo futuro na narrativa, quando retorna à cidade, conhece Kriska, que então se torna sua professora de húngaro, e começa junto a ela uma nova vida.

Se em *Estorvo* a narrativa abre-se com a mobilização de um aparato de visão e proteção considerado mais elementar, o olho mágico, *Budapeste* faz da televisão, ainda o mais representativo dos equipamentos tecnológicos ligados à propagação da imagem e à comunicação de massa, o ponto de partida para a reflexão sobre a relação entre o homem e a linguagem, o dizer e o calar.

A cena inicial do romance aponta para o silêncio concebido como falta. Ante o que lhe soa ininteligível, as falas que escuta nos noticiários da TV durante a breve parada na cidade, o narrador experimenta um sentimento de privação. Curiosamente, o que lhe falta não é o significado, dedutível a partir das imagens que o aparato televisivo lhe oferece. O que falta é a linguagem, que se traduz na capacidade do homem de produzir sentidos diversos a partir da atualização da língua em discurso. Capaz de decifrar o significado, Costa é incapaz de produzir sentido. Este ultrapassa a comunicação imediata marcada pelo aspecto pragmático da linguagem. O sentido é a possibilidade de produção de algo novo, de diferença, que mantém, entretanto, contato com tudo o que o precede, caso contrário, desligado da experiência histórica, seria apenas alienação.

No primeiro romance de Chico Buarque, *Estorvo*, os breves diálogos do narrador-protagonista com sua irmã e sua ex-mulher são testemunho de um vazio de sentido. Numa época em que a volatilidade parece ser a tônica, esvaziam-se as relações

e, por essa razão, as palavras deixam de significar. Também em *Budapeste* as breves falas do narrador com sua esposa ou mesmo com seu sócio não constituem verdadeiros *diálogos*, pois não se trocam, efetivamente, através do recurso à linguagem, sentidos. As palavras que tais personagens emitem são antes monólogos, ditos de si para si mesmos, embora supostamente dirigidos ao outro, o que o aproxima de *Estorvo*, no qual o ritmo fragmentado da narrativa mimetiza a experiência contemporânea e a atitude silenciosa do protagonista aponta para o contraste entre a possibilidade de significar através do silêncio e a ausência de sentido travestida em discurso.

Em *Budapeste*, ao buscar aprender o húngaro, o narrador retomará a experiência de ingresso na linguagem, da qual o silêncio é parte constituinte, o que o faz, sob esse prisma, retornar à infância. Esta é outro elemento comum aos dois romances. Em *Estorvo*, o retorno ao sítio – seu espaço biográfico por excelência – como busca de proteção remete a uma tentativa de re-aver as experiências vividas, ainda que não se pretenda, a partir delas escapar à identidade fraturada. Mas a indeterminação própria à narrativa e ao narrador não permite estabelecer o que representa a infância para ele. É mesmo possível afirmar que não há uma real diferenciação entre a vida adulta e a vida de criança do personagem, como demonstra o fato de que o narrador nunca tenha trabalhado. Embora comentários de seu cunhado sobre “seu espírito de artista” possam indicar que se trata de um *bon vivant*, o próprio narrador não fornece quaisquer explicações sobre ser sustentado por sua irmã ou por sua mulher. No caso desta última, a narrativa informa sobre suas tentativas frustradas de arrumar emprego para o marido, o que a teria levado, apesar de formada em antropologia, a trabalhar em uma boutique. Além disso, o narrador revela que: “Entreí nuns empregos que ela arrumou, na segunda semana caía doente, e casa” (BUARQUE, 2004, p.40). Sua atitude remete àquela de uma criança de fingir-se doente para não ir à escola e pode indicar uma recusa do narrador de adentrar no mundo adulto, associado, nas culturas em geral, ao trabalho.

Em *Budapeste*, a trajetória vivida por José Costa remete à infância, não como experiência individual, subjetiva, mas como aquilo que permite ao aspecto descontínuo da existência vir à tona. Se em *Estorvo*, o retorno ao estado de infante está vinculado ao cronotopo representado pelo sítio, em *Budapeste*, o protagonista a ele retorna a partir de uma travessia em direção a uma outra língua, em busca da qual também se desloca.

Em *Infância e História*, Giorgio Agamben (2005) destaca o que denomina “infância” como uma experiência seminal para a constituição da história. A “infância” não se restringiria a uma etapa cronológica determinada na vida do homem. Embora possa ser associada a um espaço-tempo específico da existência, o que a caracterizaria prioritariamente seria a experiência. Retomando a análise desenvolvida por Benjamin sobre a experiência a partir da Modernidade e conseqüentemente da função da narrativa como meio de transmiti-la, Agamben aponta para a perda, na época contemporânea da possibilidade de uma experiência originária. Esta passa, então, a ser vivenciada apenas no ato de o homem ingressar na linguagem:

Uma experiência originária, portanto, longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que, no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência “muda”, no sentido literal do termo, uma in-fância do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite” (AGAMBEN, 2005, p.58).

Agamben deixa claro que o que postula como “infância” é uma forma dotada de especificidade que, simultaneamente, é testemunho da cisão entre língua e discurso, entre “in-fante” e “sujeito” e remete a uma experiência que *continuamente repete* o ingresso do homem na linguagem. Outro dado fundamental de sua análise é a definição do que concebe por transcendental: ““transcendental” deve aqui indicar, alternativamente, uma experiência que se sustém somente na linguagem, um

experimentum linguae no sentido próprio do termo, em que aquilo de que se tem experiência é a própria língua” (ibid., p.11). O homem estaria, assim, sempre à beira /à margem da linguagem e o silêncio não seria o seu negativo, mas parte dela com seus vazios, lacunas e hesitações.

A breve estada do narrador em Budapeste e os sentimentos de estranhamento e privação experimentados no contato com a língua húngara parecem remeter exatamente a esse espaço-tempo. É o que o narrador parece buscar nas primeiras páginas do romance, diante da TV. Enquanto assiste ao noticiário, ao perceber que durante uma entrevista outra língua surgiria, José Costa retira o volume, concentrando-se na grafia das legendas, a fim de evitar a interferência de outras naquela que lhe parece, a princípio, a mais estrangeira de todas as línguas:

Aí entrou na tela uma moça de xale vermelho e coque negro, ameaçou falar espanhol, zapeei no susto [...] Cortei o som, me fixei nas legendas, e observando em letras pela primeira vez palavras húngaras, tive a impressão de ver seus esqueletos: *ö az álom elötti talajon táncol* (BUARQUE, 2003, p.9).

A cisão entre língua e discurso, própria à experiência in-fante, metaforiza-se também na relação entre significado e significante nesse mesmo capítulo, quando Costa exprime seu sentimento de perda ante a pura materialidade do húngaro, pois é incapaz não só de compreender, mas até mesmo de reconhecer os signos linguísticos:

[...] e agora meus ombros se retesavam não pelo que eu via, mas no afã de captar ao menos uma palavra. Palavra? Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ou até onde ia. Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer por inteiro [...] A notícia do avião já pouco me importava, o mistério do avião era ofuscado pelo mistério do

idioma que dava a notícia. Vinha eu escutando aqueles sons amalgamados, quando de repente detectei a palavra clandestina, Lufthansa. Sim, Lufthansa, com certeza o locutor a deixara escapar, a palavra alemã infiltrada na parede de palavras húngaras, a brecha que me permitiria destrinchar todo o vocabulário. (ibid., p.8).

A alusão aos “esqueletos” das palavras ratifica o aspecto articulado-escrevível⁶⁹ da linguagem humana e indicia a experiência de ingressar na linguagem ao qual o narrador será submetido por Kriska quando retorna pela segunda vez à Hungria, mas na qual deve permanecer, mantendo-se como infante. O narrador vai do som à sua ausência voluntária e a ele retorna. Mas o que retorna é apenas ruído, sem sentido, pois embora o narrador declare ser capaz de “*recitar* em unísono com o locutor a notícia do avião, uns bons vinte segundos de húngaro” (ibid., p.9, grifo nosso), pouco tempo depois, conclui: “fui buscar minhas palavras húngaras na cabeça e só encontrei Lufthansa. Ainda tentei me concentrar, olhei para o chão, andei de lá para cá, e nada” (ibid.). Após esse contato inicial com a língua magiar, Costa parte de Budapeste e o capítulo inicial parece ser relegado a um *status* de prólogo, também ratificado pelo seu aspecto concentrado em cotejo com os que lhe seguem.⁷⁰

O segundo capítulo traz novamente o aparato televisivo como ponto de partida. Entretanto, se no capítulo de abertura ele é responsável pelo choque causado no contato com o húngaro, aqui ele testemunha uma espécie de imobilidade em que se encontra o narrador, acentuada pelo fato de que quem *está* na TV é sua própria mulher: “A narração estava arrastada, a voz sem brilho, com certeza a Vanda tinha gravado aquele

⁶⁹ Agamben assinala que o que se concebe como distinção definitiva entre a língua humana e a língua animal é o seu caráter articulado (*phoné énarthros*). Mas, nos diz ainda, que o fato de ser passível e possível de ser escrito (*phoné engrámmatos*) é o que constitui tal caráter, trazendo, então, a questão do signo em sua dupla configuração (significante + significado) para a pauta. Cf. AGAMBEN, G. Op. cit., p.68-71.

⁷⁰ Como já destacamos, tanto em Clarice Lispector como em Machado de Assis, o jogo ficcional se estabelece muitas vezes exatamente a partir desses textos introdutórios. No caso de *Budapeste*, o fragmento inicial é efetivamente o primeiro capítulo do romance, mas parece funcionar como uma breve introdução.

texto de manhã bem cedo” (ibid., p.13). É nesse capítulo que se dá a conhecer a história de José Costa e se indicia a relação entre a questão da escrita e da autoria e a fragmentação da subjetividade que serão mobilizadas no romance. Conforme destaca Agamben, quando a criança diz “eu”, marca-se o ingresso do homem na linguagem:

Os animais não entram na língua: já estão sempre nela. O homem, ao invés disso, na medida em que tem uma infância, em que não é já sempre falante, cinde esta língua una e apresenta-se como aquele que, para falar, deve constituir-se como sujeito da linguagem, deve dizer “eu” (AGAMBEN, 2005, p.64).

Em *Budapeste*, o protagonista parece exatamente recusar esse gesto de ingresso e permanência na linguagem ao abdicar de dizer “eu”, ou, este escrito é “meu” a partir da função de *ghost-writer* que adota. Entretanto, o romance é narrado em primeira-pessoa, aproximando-se de uma escrita mais *autoral*. Implementa-se, assim, um jogo ficcional a partir do contraste entre a tematização da autoria e a forma de composição da narrativa.

A questão da autoria vinculada à constituição da subjetividade e da alteridade, já revelada através de sua atividade profissional, desdobra-se de forma mais explícita nos episódios da terceirização dos serviços, antes exclusivos do narrador, quando seu sócio contrata outros redatores para a agência:

E [Álvaro] aproveitou para dizer que dentro em pouco, se eu não me importasse, ele provavelmente iria terceirizar algumas das minhas tarefas [...] Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. [...] Era ter um plagiário que me antecederesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação. Passei a olhar enviesado para o rapaz, pensei em desafiá-lo peito a peito, apertá-lo contra a parede, mas logo foi contratado outro rapaz, e outro, e a todos o Álvaro lograva impor meu estilo, quase me

levando a crer que meu próprio estilo, lá no começo, seria também manipulação dele. Quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse, me mudei para um quatinho que estava servindo de depósito atrás da sala de recepção. Ali recuperei o gosto pela escrita, pois os artigos para a imprensa me deprimiam, eu já tinha a impressão de estar imitando meus êmulos. Passei a criar autobiografias, no que o Álvaro me apoiou, afirmando tratar-se de mercadoria com farta demanda reprimida (op.cit., p.25).

Segundo Benveniste (1976), as formas pronominais pessoais [“eu”, “tu”, “ele”] constituem realidades exclusivamente linguísticas. Elas não remetem nem a um conceito nem a um indivíduo, simplesmente indicam as pessoas do discurso. Se o ingresso na subjetividade se dá a partir da enunciação do pronome “eu”, é esse gesto também que permite a percepção de um outro, exterior a mim e ao qual me dirijo através da forma “tu”. No caso da forma pronominal “ele” (“ela”), prossegue, “seu valor está em ser parte de um discurso enunciado por um “eu”” (BENVENISTE, 1976, p.286). A forma “ele”, portanto, não se refere nem mesmo ao objeto (“tu”/“te”) a quem o discurso se dirige. A terceira pessoa (pronominal) está, então, em completa posição de alteridade no que tange à elocução.

No romance, a questão do “ele” associa-se à dupla terceirização do ato da escrita, pois o narrador não só escreve para outros, assim como passa a ter outros a escreverem em seu lugar, reproduzindo não só o seu estilo, mas também sua aparência. No episódio, portanto, a inserção dessa terceira pessoa não aponta para o reconhecimento da alteridade ou do aspecto fragmentário da subjetividade, mas reafirma a uniformização através da busca da cópia do estilo, da imagem.

A produção em série, não só de textos, mas também de escritores de textos no romance, todos à *imagem e letra* do narrador, nos remete a uma relação de total reversibilidade entre criador e criatura, levando o protagonista a pensar que era ele a

cópia. Não só a escrita, mas o próprio estilo transformam-se em algo passível de reprodução infinita, transformam-se, como atesta a última parte do fragmento, em mercadoria, em demanda reprimida. Ironicamente, para escapar a essa situação, o narrador decide criar... autobiografias.⁷¹

A decisão do narrador de *criar a história da vida de outros* permite aclarar a fragilidade das fronteiras entre o real e o ficcional, tema caro à reflexão literária desde a Modernidade, e um dos eixos principais de *Budapeste*. A própria noção de gêneros literários também é perspectivada, pois a escrita autobiográfica, concebida como o registro da verdade ou *história* de uma vida, desvela-se como ficção. Com o enfraquecimento da oposição paradigmática entre interioridade e exterioridade como aspecto distintivo para a configuração da subjetividade, esta passou a ser concebida como processo: perpassa e é perpassada por diversas forças sociais, culturais, históricas. Por esta razão, se no período de apogeu do capitalismo a afirmação da individualidade estava ligada ao dizer “eu” e remetia a uma determinação, a instabilização dos limites pôs em xeque a própria noção de sujeito. Portanto, se a decisão do narrador a princípio parece irônica, ela atesta mais uma vez a perda da autoridade que estaria implicada não só na narrativa, mas principalmente na suposta narrativa de uma vida.

Agamben, ao postular a infância como a forma da experiência na época moderna, assinala não a ausência em si do que experimentar, mas, exatamente, a perda da autoridade que sempre esteve implicada no ato de transformá-la em narrativa e, assim, transmiti-la a outros, como propunha Benjamin:

Porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se

⁷¹ É importante destacar que a mobilização desses “clones” de José Costa também põe em perspectiva a noção de uma origem primeira, desconstruída pela reflexão inaugurada por Derrida.

dela dispõe, nem ao menos o aflora a idéia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade (BENJAMIN, 1994, p.23).⁷²

Embora assinale a passagem da experiência para fora do homem, ou seja, a partir da ascensão da Ciência Moderna e, conseqüentemente, do discurso científico, o que há são “experimentos”⁷³ e não mais “experiência”, o autor prefere não adotar uma postura saudosista e vislumbrar nesse processo, quem sabe, “o germe de uma experiência futura” (ibid., p.23), da qual, entretanto, nada se pode prever.

Na verdade, conforme já assinalamos, a experiência não foi extinta, mas sim transformou-se e também a forma de interpretá-la e tematizá-la. Ao falar na sua transferência para *fora* do homem, as proposições de Agamben podem ser aproximadas das observações de Silviano Santiago (1989) sobre o narrador pós-moderno como “narrador-observador”. Nas narrativas que este produz o que importa não é transmitir uma experiência, apontando para a imobilização do vivido, mas sim ser ponto de partida para outras experiências, contribuindo, assim para a produção histórica.

Em “A morte do autor” e “Da obra ao texto”, Barthes (1987a,b) assinala a escrita como forma de atualização de um neutro. Conforme destaca, a figura do autor é criação moderna, vinculada ao prestígio individual, que se afirmou com a ascensão do capitalismo, e ao mito do sujeito enquanto identidade constante. Segundo propõe, a literatura é a forma de abdicar da arrogância, de atualizar a neutralidade, e isso só é

⁷² Conforme destaca Florencia Garramuño (2009), Agamben tem na reflexão desenvolvida por Walter Benjamin, especialmente nos textos já mencionados no presente trabalho, “Experiência e pobreza” e “O narrador”, nos quais analisa as relações entre a experiência e a arte de narrar a partir das transformações ocorridas no século XIX, o ponto de partida de suas proposições. Cf. BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1994.

⁷³ Cf., a propósito, as seguintes observações: “A comprovação científica da experiência que se efetua no experimento – permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão de determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras – responde a essa perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números” (AGAMBEN, G. Op.cit., p.23) e “[...] não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuem fora do homem. E, curiosamente, o homem olha para elas com alívio. Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é, desse ponto de vista, particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra (digamos, *o pátio de los leones*, no Alhambra) a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas” (ibid., p.26).

possível quando se reconhece sua “condição essencialmente verbal” (BARTHES, 1987a, p.50). Esse reconhecimento implica alterações no próprio texto, entre as quais destaca o estabelecimento de um novo tempo em que o autor não é mais concebido como algo que o precede:

Exactamente ao contrário, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora* (ibid., p. 51, grifos do autor).⁷⁴

Para Barthes a obra é um todo fechado, cujo sentido está imobilizado, instituído. Nesse contexto, o binômio “obra-autor” parece indissociável. Ao se perspectivar a noção de obra, surge um objeto novo: o texto. Este, dotado de materialidade formal, está em contínua produção, “seu movimento constitutivo é a *travessia*” (1987b, p.56, grifo do autor). Barthes reafirma a escrita enquanto forma própria de tematização da realidade, sem, entretanto, ter como fim reproduzi-la – mais uma vez estamos no terreno da mimesis de produção –, mas recusa a leitura vida e obra nos moldes realistas que visava ao estabelecimento de relações de causalidade e reversibilidade entre a escrita e o seu autor.

Essa forma de conceber a relação autor/texto está em consonância com as proposições de Garramuño (2009) ao tratar da relação entre arte e contexto na época modernista e na contemporaneidade. Mobilizando os conceitos de autonomia e heteronomia, a autora destaca que o período modernista, através da radicalização de práticas vanguardistas, buscava afirmar a arte em uma relação de autonomia para com a

⁷⁴ É este o tempo que a narrativa de *Budapeste* atualiza e que leva o narrador a afirmar no final do romance: “E no instante seguinte encabulou [Kriska], porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia” (BUARQUE, 2003, p.174). A menção à simultaneidade entre o livro como “acontecimento” e o ato de leitura também aponta para o papel do leitor em sua constituição.

realidade. Diferentemente, as manifestações contemporâneas apontariam para a heteronomia. Isto é, reconhecendo o contexto como referência elas não o reproduziriam, mas a partir da diferença que instaurariam face a ele permitiriam sua mediatização e crítica. Esse processo implicaria a desaturatização da arte e, conseqüentemente, a perda do caráter redentor da realidade de que ela seria portadora. Admitir a heteronomia do texto também implica reinserir a experiência no processo de elaboração do ficcional que incorpora, então, o aspecto fragmentário daquela. Assim, tanto a experiência quanto a narrativa perdem seu caráter acumulativo, e “percebe-se como se tornou impossível dar continuidade linear ao processo de aprimoramento do homem e da sociedade” (SANTIAGO, 1989, p. 46).

A mobilização da figura do *ghost writer* e da relação que se estabelece entre o narrador e a escrita em *Budapeste* permite pôr em xeque exatamente a autoria como afirmação da identidade e da autoridade. O texto implementa um jogo a partir das constantes observações do próprio narrador quanto à preferência pelo anonimato que se contrapõem ao desagrado de ver-se cercado por cópias suas, não tanto no aspecto físico, mas no estilo. O fato de saber-se *totalmente* reproduzível apontaria, assim, para a perda completa da autoria e da autoridade que só o domínio da língua é capaz de prover. Mas essa *renúncia* à autoria, a ser reconhecido, é complexa, como revelam o sentimento de vaidade e o ressentimento pela indiferença de sua mulher aos seus escritos:

Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele. Anoitecia, e eu tornava a ler os fraseados que sabia de cor, depois repetia em voz alta o nome do tal sujeito, e balançava as pernas e ria à beça no sofá, eu me sentia tendo um caso com mulher alheia. E se me envaideciam os fraseados, bem maior era a vaidade de ser um criador discreto. *Não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo, o que muito valorizava minha discricção* (BUARQUE, 2003, p.17-18, grifo nosso).

Referências de viva voz a meu trabalho, elogiosas ou não, aprendi a ouvi-las impassível, desde o tempo em que me misturava ao povo para acompanhar discursos políticos recém-escritos. Já quando comecei a escrever para a imprensa, me aprazia entrar nesses bares de Copacabana, onde homens solitários passam a tarde a tomar chope e ler os jornais. Caso encontrasse alguém entretido com um artigo meu, me sentava à mesa ao lado, e era quase certo que daí a pouco o sujeito comentasse o texto comigo, longe de suspeitar que fosse eu o autor [...] depois de casado, nos dias em que estava seguro de haver escrito um texto com grande inspiração, eu dispensava a opinião dos botequins; *meu desejo era de que a Vanda o lesse* (ibid., p.102-103, grifo nosso).

Seja na língua materna, seja no húngaro, como veremos adiante, o narrador, ao mesmo tempo que renuncia à autoria, parece buscar o reconhecimento. Na narrativa, tal necessidade é explicitada tanto por seu desejo de que Vanda *reconheça* o valor de seus textos, ou ao menos que os leia, quanto no de que Kriska *reconheça* seu domínio da língua húngara. As figuras de Vanda e Kriska, embora remetam à mulher amada, constituem, assim, metáforas da figura do leitor. Tal desejo, embora aparentemente se oponha à tese da escrita como neutro, justamente ao mobilizar a figura do leitor revela-se em consonância com o que ela envolve e desvela o paradoxo de querer-se anônimo e reconhecido, também implicado, conforme mencionamos, em sua decisão de dedicar-se a escrever as memórias de outros. Ao fazê-lo, o narrador resolve consagrar-se a “atender somente personagens tão obscuros quanto eu [ele]” (ibid., p.25). A escolha uma vez mais pela obscuridade aponta para o menos, pois, como ele próprio revela, a tiragem do livro era reduzida, destinada a parentes e amigos do contratante, que, é provável, nem o leriam.

A publicação das “memórias romanceadas” (ibid., p.33) do alemão Kaspar Krabbe introduzirá uma ruptura nessa ordem. A autobiografia criada por José Costa

transforma-se em sucesso editorial, subvertendo a proposição do narrador. A redação da autobiografia inicialmente traz à tona o processo de escrita como um *porvir*, marcado pela indeterminação. Apesar de dispor das fitas com o relato do alemão, o que poderia associar-se à ideia de um roteiro, um projeto a seguir, mais uma vez a falta se desvela na dificuldade que José Costa experimenta na criação do texto. Embora disponha de matéria a ser contada, o narrador *hesita* ao escrever: “[...] esse meu texto estava viciado, patinava, não evoluía. Alguma coisa me atrapalhava, palavras bizarras me vinham à mente, eu esfolava os dedos no teclado e no fim da noite jogava o trabalho fora” (ibid., p.30). Finalmente, quando consegue escrever, o livro torna-se um fenômeno editorial. Importa notar que as *memórias* do alemão constituem, salvo alguns dados factuais, *totalmente ficção*, pois o narrador declara nem mesmo ter retomado as gravações que este lhe deixara. No processo de composição do livro, o narrador e o personagem – o alemão – fundem-se e o personagem narrador-alemão também é transformado em escriba.

O processo de escrita/aprendizagem da língua portuguesa pelo estrangeiro se dá através da escrita em um papel especial: o corpo de mulher. Teresa se associa ao branco da folha de papel. Um duplo de Kriska (ou vice-versa) sobre quem declara o narrador: “[...] eu nunca tinha visto corpo tão branco em minha vida. Era tão branca toda a sua pele que eu não saberia como pegá-la, onde instalar as minhas mãos” (ibid., p.45). Quando Teresa nega o seu corpo à escrita, o alemão, após a impossibilidade de usar o meio habitual, o papel, desliza de prostitutas a estudantes, transformadas em papel-tela no qual escreve, pinta sua história. A relação de especularidade⁷⁵ – José Costa repete, na Hungria, a mesma atividade profissional, repete, em seu relacionamento com Kriska, seu casamento com Vanda, ambos marcados por inexplicáveis e repetidos abandonos –

⁷⁵ A especularidade em *Budapeste* está associada à questão do duplo e foi analisada por Sônia L. Ramalho de Farias no artigo “*Budapeste: as fraturas da ficção*”. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil: texto sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*, 2004, p. 387-408.

que permeará a narrativa, indicia-se, então, na figura daquela que lhe ensina a escrever de trás para diante, o que faz do espelho aparato exigido para a decifração.

Como Penélope da *Odisséia*, a personagem sem nome que substitui Teresa em sua função de folha em branco também desfaz o tecido/escrito; como Sherazade, das *Mil e Uma Noites*, ela mantém a suspensão:

Zelosa dos meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela. E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas... (ibid., p.40).

Diferentemente do que ocorre em *Estorvo* em que a ausência de nomes próprios, seja de lugares e/ou personagens, é uma marca do texto, essa mulher e o ex-marido de Kriska são os únicos personagens dotados de importância a não serem nomeados. No caso do ex-marido da húngara, “o Sr...”, ao final da narrativa revela-se ser também ele, como o narrador-protagonista, um *ghost-writer* e o autor da autobiografia intitulada *Budapeste* que narra justamente a história de Zsoze Kósta, um *ghost-writer* brasileiro que, entre idas e vindas, retira-se definitivamente para a Hungria. A escrita da vida de Costa/Kósta pelo ex-marido de Kriska constitui uma espécie de ápice do processo de desconstrução/instabilização das questões da autoria e da identidade, implementado pela narrativa e explicitado na estupefação do protagonista ante a materialidade do livro em suas mãos quando retorna definitivamente (?) para Budapeste: “A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, *eu não tinha escrito aquele livro*” (ibid., p.167, grifo nosso). A notoriedade, o reconhecimento que José Costa buscara e recusara quase simultaneamente com a sua escrita anônima lhe vêm, de repente, a partir do texto de um outro, repetindo-se em sua vida o que ele fizera à de outros.

No caso daquela que oferece seu corpo à escrita, silencia-se o seu nome, assim como ela apaga o escrito, fazendo retornar o vazio, que se transforma em contínua força motriz. A ausência de nome reproduz a própria condição do texto que José Costa escreve para o alemão, sem *autor verdadeiro*, a indicar que a história da vida que se conta, que se inventa, pode ser a de qualquer um, que o texto, uma vez escrito, liberta-se da necessidade de portar um nome.

A escrita no corpo implica múltiplos aspectos. Em uma época em que se recusa a experiência do próprio espaço, transferida para máquinas fotográficas ou para viagens virtuais, trazer de volta o corpo com sua carnadura, com sua concretude, aponta para a possibilidade de retomá-la, de retornar à existência cotidiana. Se a unificação do conhecimento e da experiência “inverteu a ordem dos fatos” e primeiro se estabelece uma hipótese para depois comprová-la, o recurso ao corpo pode indicar o caminho inverso, como a escrita do alemão feita de trás para diante. De modo análogo, o modo invertido de escrever, assim como a retomada de frases, de cenas e situações com pequenas variações no romance⁷⁶ inserem a repetição e a circularidade no texto e põem em xeque a noção teleológica de futuro. Não se vai em direção a fim algum; não há desfecho. Início e fim se confundem. A escrita no corpo – assim como o próprio corpo, unidade orgânica e fragmento – remete simultaneamente à identidade fraturada do sujeito e à pluralidade do real, ambos em devir, e o que importa é a trajetória, o movimento da escrita, da História.

Se o corpo das mulheres se transforma em papel-tela, o corpo do alemão Kasper Kraber, na história que Costa inventa para ele, é também papel sem tinta, pois, devido

⁷⁶ O jogo com a escrita invertida é incorporado ao próprio processo de edição do romance que na contracapa traz impressa a palavra “Budapeste” e pequeno trecho do romance escrito ao contrário. No caso da retomada de frases no romance com a inserção de sutis alterações, observe-se como encerram-se as “memórias romanceadas” do alemão: “[...] e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa” (ibid., p.40) e a frase que encerra simultaneamente a autobiografia criada pelo *ghost-writer* húngaro, o “Sr. ...” para Costa/Kósta e o próprio romance *Budapeste*: “E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa” (ibid., p.174).

ao choque quando deparou-se com a terra estrangeira, perdera as linhas, os traços que os pelos traçam no corpo. Sem pelos, ou com poucos pelos como muitos bebês. Como os bebês, muitas vezes, indefiníveis: menino ou menina? O personagem do alemão se aproxima do castrado da novela de Balzac: neutro. Kraber é também retorno à infância, pois não só se inicia em outra língua, assim como, por seu aspecto, aproxima-se do estágio inicial da vida.

Aquele que escreve em mulheres. “O Ginógrafo” é o título do livro. A própria narrativa aproxima os vocábulos “ginógrafo” e “naufrágio”: No fim da narrativa, quando expulso da Hungria, José Costa volta ao Brasil e procura pelo *seu* livro, o que encontra é uma publicação intitulada *O Naufrágio*. Quase compostos pelos mesmos grafemas e fonemas, os dois termos se vinculam tanto ao personagem que o narrador cria para o alemão quanto à sua própria história. Dado sutil da narrativa, Costa nos *revela* que o ariano viera para o Brasil de navio. Cinco vezes a narrativa repete: “sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara” (ibid., p.29 [duas vezes], ibid., p.30 [duas vezes], ibid., p.38). Naufrago parece sentir-se o alemão ao primeiro contato com a terra estrangeira, que o leva a cair de cama e ao acordar encontrar-se sem pelos. Viagem, naufrágio, deriva.

A ideia de um tecido-escrita que se escreve e se apaga continuamente assim como a hesitação que o narrador de *Budapeste* parece experimentar entre o Rio e a capital húngara instauram o silêncio na narrativa como uma espécie de ritmo, movimento de ir e vir, que se aproxima daquele executado pelo protagonista do primeiro romance de Chico Buarque. Após escrever o livro, é nosso narrador quem se lança à deriva. E duplica, através de trajetória inversa, a história que criara para o alemão. Inicia o seu movimento de repetidas retiradas entre as duas cidades.

É a revelação de sua mulher de que os sons ininteligíveis emitidos por seu filho eram reprodução de sua fala no sono que faz retornar ao narrador a estupefação que lhe

causara a língua húngara – “E hoje aquela Budapeste estaria morta e sepultada, não fosse o menino levá-la do meu sonho” (ibid., p.31) – e motiva sua partida para a cidade. O filho de José Costa é uma criança de cinco anos que parece sofrer de um tipo de afasia, pois fala pouquíssimas palavras, o que o preocupa. O fato de que, apesar de não (ou pouco) falar, a criança reproduza os fonemas que o narrador também fora somente capaz de reproduzir, durante e após a estada em Budapeste, se aproxima do que Agamben denomina *experimentum linguae*. Assim como seu filho ainda não ingressara no universo da linguagem, também o narrador experimenta situação análoga quanto ao húngaro. Metáfora desvelada, seu filho é duplamente infância: mudo na própria língua; articulador de sons na língua estrangeira.

Na narrativa o tema da “infância muda”⁷⁷ se associa à questão do sono/sonho. Segundo Barthes, os breves instantes do início do despertar constituem uma espécie de suspensão temporal que para ele é “uma definição do próprio Neutro” (2003b, p.82). Esses instantes são uma espécie de espaço-tempo em que o estado de alerta que remete ao controle exercido pelo sujeito na vigília ainda não retornou e se experimenta um estado próximo à morte. O autor ainda assinala a distinção entre o sono e o sonho e observa que sua preferência pelo que chama de “sono utópico” – sem sonho – ou “a utopia do sono” (ibid., p.83) se vincula a esse sentimento de suspensão temporal. O sono utópico constituiria uma suspensão seletiva do tempo. A mobilização do termo “utopia” ao tratar do sono remete não somente ao que não tem lugar, mas também ao sem-tempo. Espaço e tempo como determinações ou como um projeto a ser alcançado também se anulam, pois a utopia é também um projeto irrealizável. Embora Barthes veja o sonho com restrição, já que romperia esse estado de suspensão seletiva, também ele pode ser considerado como *ou-topos*, ao desvelar a reversibilidade entre

⁷⁷ Cf. AGAMBEN, G. Op.cit., p.48.

interioridade e exterioridade, pois é simultaneamente remissão ao fora e processo interior como assinala Blanchot:

Pois o que faz o tormento dos sonhos, seu poder de revelação e de encantamento, é que eles nos transportam em nós para fora de nós, lá onde o que nos é interior parece estender-se numa pura superfície, sob a luz falsa de um eterno fora (BLANCHOT, 2005, p.242).

Em *Estorvo*, o estado de torpor experimentado pelo protagonista, e no qual o leitor também é envolvido não só por seu movimento, mas também pela alternância entre fabulação e realidade, aproxima-se desse “tempo-sono”, enfraquecendo-se a distinção entre o estado de alerta de quando se está desperto e o estado de inconsciência do sono. A precisão com que o narrador descreve o ingresso nesse (embora use a o vocábulo “sonho”, é ao sono que está se referindo, na verdade) contrasta com as sensações experimentadas durante o processo de adormecimento que apontam exatamente para a perda da consciência, da capacidade de discernimento:

A insônia verdadeira principia quando o corpo está dormente. Semilesado o cérebro não tem boas idéias [...] Mas ainda não é sonho [...] Estou para ingressar no sonho quando lembro que quem tem meu endereço é minha ex-mulher [...] Aos poucos os pensamentos amontoados na cabeça vão se acomodando, bem ou mal se encaixam uns nos outros, e é um consolo quando cessa o atrito dos pensamentos, e vai se fechando a cabeça, apertando-se nela mesma, a cabeça restando como que oca por fora. O sono chega como um barco pelas costas, e para partir é necessário estar desatento, pois se você olhar o barco, perde a viagem, cai em seco, tomba onde você já está (BUARQUE, 2004, p.28-29).

Em *Budapeste*, embora o falar do narrador durante o sono se afaste da noção de sono utópico, já que as palavras que pronuncia indicam que está sonhando, essa fala aproxima-se de um reflexo automatizado, pois Costa e a criança não sabem o que

significam as palavras que emitem. Essa fala corresponde a um balbuciar. Neste sentido é interessante observar que a criança quando entra nesse estágio (do balbucio) de aquisição da linguagem é capaz de formar os fonemas de todas as línguas⁷⁸. Assim como a subjetividade só se dá a partir do ingresso na linguagem, o sentimento de nacionalidade, de pertencer a um lugar, tem na língua pátria, talvez mais do que no espaço, a sua base. Na narrativa, Costa, ao emitir tais palavras, assim como seu filho, este duplamente in-fante, se aproximam desse estágio inicial. Capazes de reproduzir os fonemas de todas as línguas, não têm língua alguma, não pertencem a nenhum lugar. Mantém-se assim a u-topia, o “não-lugar”. Ao partir para Budapeste, o narrador assume verdadeiramente a condição de in-fante.

Se *Estorvo* inicia-se com um ato de retirada, que se perpetua no contínuo ir e vir do narrador, a retirada em *Budapeste* é ainda mais radical. Deliberadamente, José Costa adquire passagens para si e sua esposa sabendo que esta não o acompanharia: “Ignorava que para Budapeste, no fundo, penso que não a convidaria, se não estivesse seguro de que voaria só” (BUARQUE, 2003, p.43). A certeza de que a mulher não iria com ele para a Hungria representa a garantia de romper o contato com a língua materna, que posteriormente lhe é imposto por Kriska no aprendizado do húngaro.

Já em sua primeira estada voluntária na cidade afirma-se a relação entre espaço, retirada e silêncio e, como em *Estorvo*, subverte-se o vínculo convencional entre interior/exterior. É a partir do espaço interior que se conhece o exterior: “Custei a aprender que para conhecer uma cidade, melhor que percorrê-la em ônibus de dois andares é se fechar num aposento dentro dela. Não é fácil, e eu sabia que entrar em Budapeste não seria fácil” (ibid., p.47). Assim, embora inicialmente perambule pela cidade e termine envolvendo-se em confusão, é retirado em seu quarto de hotel, espaço

⁷⁸ Cf. AGAMBEN, G. Op.cit., p.65.

íntimo, mas também público, a trocar continuamente de habitante, que o narrador *se desloca*, através de um mapa, por toda Budapeste:

À margem leste, Pest, a oeste, Buda, onde o Hotel Plaza estava assinalado com uma seta vermelha [...] E ao longo do dia, esquadrinhei ruas e becos de Buda, andei com desenvoltura por cima de sua muralha, entrei pelas paredes do castelo medieval. *Não me aborrecia caminhar assim num mapa, talvez porque sempre tive a vaga sensação de ser um mapa de uma pessoa* (ibid., p.56-57, grifo nosso).

A perspectivação das concepções tradicionais de espaço, conforme já destacado na leitura de *Estorvo*, ressurge em *Budapeste*. Se naquele o protagonista desloca-se ininterruptamente pelas ruas do Rio de Janeiro, assim como por espaços diversos em contínuo devir – um mesmo espaço, diferentes sentidos, simultâneos ou na duração do tempo –, em *Budapeste* a perambulação do personagem pela Zona Sul do Rio, que também ocorre, é ofuscada por um ato de deslocamento que se afigura mais radical: seu abandono do local geograficamente de origem por outro.

Embora essa primeira partida para Hungria constitua um ato mais explícito, não é o primeiro *retirar-se* do protagonista no romance. Conforme nos revela, no episódio da terceirização de seus serviços, o narrador já realizara uma primeira retirada, ao mudar-se para um quatinho no escritório que lhe permitia manter-se isolado de suas cópias. Sua ida para Budapeste inicialmente parece transitória, pois, apesar de ter adquirido uma passagem em aberto, após os primeiros dias o narrador resolve marcar a data de retorno. Aparentemente o que o impede é a confusão que faz com o horário depois de dormir por muitas horas, procurando a agência de viagens quando esta já se encontra fechada. É então que conhece Kriska em uma livraria e começa a ter aulas de húngaro e, assim, parece cumprir-se uma espécie de profecia que sua primeira estada forçada na cidade indiciara. Sua primeira aula se dá em movimento. Nela, seguindo a

húngara pelas ruas de Budapeste após ouvi-la declarar que a “língua magiar não se aprende nos livros” (ibid., p.59), entretanto, embora lhe sejam apresentados “signos”, dotados de significação, José Costa não penetra no nível da linguagem. O mesmo ocorre quando começa formalmente a ter lições da língua com a húngara. Por esta razão, sua figura se aproxima da infância e é vista pelo filho de Kriska – também criança – com humor:

Divertia-se, Pisti, ao ver um homem grande olhando figuras em álbuns coloridos, um homem gago aprendendo a falar guarda-chuva, gaiola, orelha, bicicleta. Kêrekport, kêrekpart, kerékpár, mil vezes Kriska me fazia repetir cada palavra, sílaba a sílaba, porém meu empenho em imitá-la resultava quando muito num linguajar feminino, não húngaro (ibid., p.63).

Transformado em criança, *transformado* em mulher, o aprendizado tradicional da nova língua mantém a indeterminação, a neutralidade. O narrador não penetra na linguagem, mantendo-se no nível do *experimentum linguae*, como ele mesmo revela: “[...] eu tinha autocrítica; nos primeiros dias estive mesmo persuadido de que, além de voltar a fumar, nada assimilaria de suas lições” (ibid.). Embora aos poucos o narrador envolva-se com Kriska, sua verdadeira motivação para permanecer na cidade parece ser a língua magiar: “... sem ela [Kriska] eu evitava me aventurar na cidade; receava perder, no vozerio da cidade, o fio de um idioma que vislumbrava apenas pela sua voz” (ibid., p.64). Por esta razão obedece também à sua determinação: “Para ajustar o ouvido ao novo idioma, era preciso renegar todos os outros” (ibid.).

Esse processo de ingresso na linguagem sofre, entretanto, uma ruptura: assim como viera para a cidade atraído pelo húngaro, é ao desobedecer a recomendação, ligar “meio sem querer” (ibid., p.71) para casa, ouvir e falar a língua portuguesa, que decide abandonar Kriska e retornar ao Brasil. Assim como deixara o Rio, retira-se de

Budapeste. De volta à cidade, José Costa é aparentemente impedido de permanecer no país pelo fato inesperado de que a autobiografia criada para o alemão transformara-se em campeã de vendas. Tal fato instaura uma ruptura na ordem aparente que o narrador implantara em sua vida, levando-o a requisitar, ainda que apenas no universo familiar – José Costa revela à Vanda ser ele o autor do livro – a autoria e, ao fazê-lo, parece incapaz de continuar com sua atividade, de retomar sua vida. Deve, então, partir. Retira-se novamente para Budapeste.

Se no início da narrativa fora o próprio José Costa que se retirara para um quartinho em sua agência, preferindo uma espécie de clausura à convivência com suas cópias, o isolamento a que é submetido como punição por Kriska, quando retorna à terra húngara, após tê-la abandonado, remete à alocação destinada a Bartleby, personagem de Herman Melville⁷⁹, no escritório ao ser contratado:

Mas Kriska foi boa, me alojou em sua despensa, onde eu dispunha de um catre de lona e uma manta curta, dessas de avião. Ali convalesci durante não sei quantos dias, porque era um ambiente fechado com uma lâmpada de duzentos watts sempre acesa (ibid., p.123).

Deveria ter dito antes que portas de vidro esmerilhado dividiam o meu escritório em duas partes, uma das quais era ocupada pelos escrivães e a outra por mim. Dependendo do meu humor, eu abria ou fechava essas portas. Decidi instalar Bartleby no canto perto das portas dobráveis, mas do meu lado, para ter fácil acesso a esse homem silencioso, caso fosse necessário fazer uma tarefa de menor importância. Coloquei a sua mesa perto de uma janela pequena nesta parte da sala, uma janela que originalmente tinha vista lateral para alguns quintais sombrios e montes de tijolos, mas que, por causa das construções subseqüentes, já não oferecia qualquer vista, embora filtrasse alguma luz. Havia uma parede a um metro da janela, e a luz vinha de cima

⁷⁹ Uma vez mais retornamos ao texto de Melville, já aqui referido, cf. notas 32 e 37 do capítulo “*A hora da estrela: uma experiência tácita*”. A relação entre a figura do “Neutro”, conforme propõe Barthes, e uma modalidade discursiva que mobiliza o silêncio foi por nós inicialmente vislumbrada a partir da leitura do conto de Melville, o que justifica sua presença constante neste trabalho.

passando por dois prédios altos, como se fosse uma pequena abertura numa cúpula. De modo que a arrumação ficasse ainda mais satisfatória, coloquei um biombo verde para separar-me de Bartleby, mas que não o deixava fora do alcance da minha voz. Assim, até certo ponto, a privacidade e o convívio se combinavam” (MELVILLE, 2005, p.7-8).

Em *Bartleby*, ao fim da narrativa sabe-se que o espaço destinado ao personagem no escritório reproduz aquele que ocupara durante grande parte de sua vida como funcionário da “Repartição de Cartas Extraviadas” (*Dead Letters Office*). Esse espaço-cena também parece repetir-se quando Bartleby é levado a viver na prisão. Embora não fique exatamente restrito ao espaço de uma cela, o pátio cercado por muros aproxima-se da visão obtida a partir da janela do escritório, e no local para onde é conduzido Bartleby se posiciona como naquele: de frente a um muro alto. No conto de Melville, a proxemia enquanto tentativa de reprodução de um espaço referencial⁸⁰ permite aproximar o personagem de uma das figurações do “neutro” barthesiano. A fórmula que o personagem profere durante toda a narrativa – “Eu preferiria não” – na verdade, sua única fala, só se torna compreensível quando se descobre a atividade a que se dedicou o personagem. Funcionário da seção de cartas extraviadas, Bartleby tinha como função lidar com cartas forçadamente silenciosas/silenciadas, buscar-lhes o destino, restaurar-lhes a fala, mas sem desfazer, desvelar o mistério que cada uma guardava. Cartas parecem, na verdade, estar sempre expostas a algum tipo de risco: extraviarem-se, serem interceptadas, lidas por outrem que não o seu destinatário original, ou, talvez, o mais triste fim: jamais serem lidas. Sua fórmula, quase um *não dizer*, mantinha, assim, a indeterminação que rondava as próprias cartas e seu destino. Embora a reprodução da estrutura espacial no conto pudesse apontar para a identificação, o próprio Bartleby representa a alteração através das reações que provoca naqueles que o cercam. Se o

⁸⁰ Cf. nosso capítulo “Reconfigurações espaciais em *Estorvo*”, p.123-124.

narrador é quem parece controlar não só o espaço, mas também os que o cercam pela previsibilidade de suas atitudes, Bartleby interrompe essa ordem. É sua imobilidade que produz movimento, verdadeira alteração.

Em *Budapeste*, o isolamento em que José Costa é mantido por Kriska ao retornar à cidade põe novamente a relação interior/exterior em xeque. A moça só o abriga, como o próprio narrador aventava, por medo de que ele morresse à sua porta. E dentro de sua casa, José Costa encontra-se mais retirado de sua vida do que quando repetidas vezes se recusara a abrir para ele o portão de sua casa. O narrador permanece confinado no ambiente que a húngara lhe destina não só durante a convalescença, mas ainda após recuperar-se e mesmo depois de iniciar no emprego que Kriska lhe arruma. Como em *Estorvo* e em *A hora da estrela* implementa-se aqui uma noção de margem em que esta é algo ativo e interior como atesta o fato de que dentro da casa, permanece fora da vida de Kriska. Aparentemente é sua condição clandestina que o leva a manter essa situação, mas o que o impede verdadeiramente de retornar ao Brasil, é o fato de ter revelado a sua mulher, Vanda, que era ele o autor de *O Ginógrafo*.

O próprio espaço que o narrador ocupa aos poucos se *transforma*. Costa adquire uma máquina de escrever, traz as fitas gravadas no Clube das Belas-Letras e na antiga despensa trabalha na sua transcrição. Após transcrever as fitas, o narrador deixa o texto para a correção de Kriska. A questão da cópia ressurge no próprio processo de ingressar na língua húngara empreendido pelo narrador. O narrador *copia* os sons gravados no Clube das Belas-Letras. Se as primeiras aulas de Kriska adotam um estilo tradicional, é somente no silêncio que José Costa parece transformar-se em Zsoze Kósta. A volta do narrador a Budapeste revela que o ingresso na linguagem não se dera, apesar das aulas de Kriska, quando de sua primeira estada na cidade, permanecendo como in-fante. Quando ela lhe dissera que a língua magiar não se aprende nos livros, o que a personagem indicara é que o aprendizado da língua só se daria a partir da experiência. O

abandono do Rio, o retorno a Budapeste, então, representam o seu retorno ao silêncio, à infância.

Misto de som e ausência de som, o narrador, então, *parece* finalmente ingressar na língua magiar ao escutar as falas dos literatos que grava na academia, transformá-las em escrita, corrigida em silêncio por Kriska. Aqui novamente se afirma a função do leitor como elemento constitutivo do texto. Kriska é leitora das transcrições de José Costa e acompanha silenciosamente seu ingresso na língua. Essa travessia em direção ao húngaro, entretanto, será paradoxal.

Embora aparentemente tenha cruzado o hiato da in-fância, a experiência que inicialmente se dá através do processo de aprendizado do húngaro, deslizará então para o processo de escrita, que o narrador busca empreender na nova língua. A aparente assunção da subjetividade se desconstrói na manutenção de sua recusa à autoria. O agora Zsoze Kósta fará trajetória semelhante à de José Costa: escreverá como se fosse outrem na nova língua, mas, assim como fizeram suas cópias no Rio, buscará copiar o estilo de autores húngaros. É o que faz com o poeta Kocsis Ferenc cuja inspiração parece ter se esgotado e não consegue mais escrever. Kósta escreve, então, o longo poema “Tercetos Secretos” e o dá ao poeta húngaro. Publicado, assim como ocorrera com *O Ginógrafo*, a obra se torna estrondoso sucesso. A atitude de abdicar da autoria reaproxima José Costa/Zsoze Kósta da escrita neutra: adotar a cópia é admitir que se há uma origem essa é a linguagem, em contínua alteração, colocando-se, assim, em perspectiva a própria noção de originalidade:

[...] esses eternos copistas, ao mesmo tempo sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa *precisamente* a verdade da escrita, o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que “a coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não passa de

um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras ... (BARTHES, 1987a, p. 52, grifos do autor).

A cópia, a imitação, que no episódio da terceirização dos serviços de José Costa indicara a possibilidade de reprodução infinita, retorna sob um outro prisma: instalando a diferença, a alteridade no mesmo. Assim, embora Zsoze Kósta seja capaz de ser irrepreensível – “*feddhetetlen*” (BUARQUE, 2003, p. 127) lhe diz Kriska finalmente ao ler uma de suas transcrições – a diferença se insinua na manutenção do sotaque:

[...] Foi quando Kriska disse que era muito engraçado meu sotaque.

Para algum imigrante, o sotaque pode ser uma desforra, um modo de maltratar a língua que o constrange. Da língua que não estima, ele mastigará as palavras bastantes a seu ofício e ao dia-a-dia, sempre as mesmas palavras, nem uma a mais. E mesmo essas, haverá de esquecer no fim da vida, para voltar ao vocabulário da infância. Assim como se esquece o nome de pessoas próximas, quando a memória começa a perder água, como uma piscina se esvazia aos poucos, como se esquece o dia de ontem e se retêm as lembranças mais profundas. Mas para quem adotou uma nova língua, como a uma mãe que se selecionasse, para quem procurou e amou todas as suas palavras, a persistência de um sotaque era um castigo injusto (ibid., p.128).

Posteriormente, a impossibilidade de elidir completamente a diferença se explicita quando mais uma vez Kriska, leitora, classifica de exótica a poesia que escrevera, causando indignação a José Costa/Zsoze Kósta:

Pois bem, Kósta, há quem aprecie o exótico, disse Kriska. Exótico? Como exótico? É que o poema não parece húngaro, Kósta. O que dizes? Parece que não é húngaro o poema, Kósta. Não me ofenderam tanto as palavras, quanto a cândida maneira com que Kriska as pronunciou. E disse mais: é como se fosse escrito com acento estrangeiro. Esta sentença ela emitiu quase a cantar, e foi o que me fez perder a cabeça (ibid., p.141).

A manutenção da estrangeiridade, entretanto, desvela a verdadeira condição de José Costa: ainda in-fante. Apesar de todos os esforços para aprender o húngaro o *experimentum linguae* se mantém. O narrador não cruzara efetivamente o hiato da infância. O processo de ingressar na língua magiar estará sempre em aberto. Por esta razão, desliza do aparente domínio da língua à busca da escrita ficcional nela e, finalmente, da escrita poética. Todos esses estágios, entretanto, apontam para um infinito reinício do ingressar na linguagem.

A recusa em admitir-se eternamente in-fante leva o narrador a reagir de maneira agressiva e discutir com Kriska. Costa/Kósta novamente abandona a casa e, ao procurar abrigo, hospeda-se em um hotel onde estava acontecendo o encontro anual de escritores anônimos. A narrativa retorna, assim, ao seu início. Nesse encontro, o narrador se depara com o “Sr...”, membro influente do Clube de Belas-Letras e também *ghost-writer*, o que o narrador só descobre durante o encontro, e, mais uma vez, a relação paradoxal entre autoria e reconhecimento é trazida à pauta. Costa/Kósta, além de manifestar-se “... ansioso por agarrar aquele microfone” (ibid., p.144), regozija-se em declamar o poema que escrevera em húngaro:

Preferi humilhá-lo com a poesia, arte que ele ignorava, e que o faria sofrer muito mais por não saber onde lhe doía. Eu declamava os versos lentamente, havia palavras que eu quase soletrava, pelo prazer de vê-lo remexer na cadeira. Eu fazia longas pausas, silêncios que só um poeta se permite, e ele baixava o rosto, olhava para os lados, para seus montes de livros, chegou a juntar seus livros no colo, fez menção de se retirar. [...] Era para o Sr.... que eu me exibia.... (ibid., p.145).

A irritação que causa ao “Sr...” leva este a delatá-lo como clandestino, e por isso é expulso da Hungria. No Brasil, Zsoze Kósta experimentará o mesmo sentimento de José Costa ao *entrar* em Budapeste, ao deparar-se com o húngaro. Estrangeiro em Budapeste, estrangeiro no Rio de Janeiro. A cidade bipartida – Buda/Pest;

Budapeste/Rio –, então, assim como a *persona* cindida do narrador aproxima-se da cisão que ocorre no seio da linguagem: língua e discurso e mais uma vez retoma-se a infância. Sua própria língua é transformada em língua estrangeira, em outra língua:

Ali, por uns segundos tive a sensação de haver desembarcado em país de língua desconhecida, o que para mim era sempre uma sensação boa, era como se a vida fosse partir do zero. Logo reconheci as palavras brasileiras, mas ainda assim era quase um idioma novo que eu ouvia, não por uma ou outra gíria mais recente, corruptelas, confusões gramaticais. O que me prendia a atenção era mesmo uma nova sonoridade, havia um metabolismo na língua falada que talvez somente ouvidos desacostumados percebessem. Como uma música diferente que um viajante, depois de prolongada ausência, ao subitamente abrir a porta de um quarto pudesse surpreender. E dentro da loja de sucos eu fazia a mais extensa das minhas viagens, pois havia anos e anos de distância entre a minha língua, como a recordava, e aquela que agora ouvia, entre aflito e embevecido (ibid., p.155).

O sentimento de estrangeiridade experimentado pelo narrador revela que ser ou pertencer a um espaço é condição transitória, por isso se pode ser estrangeiro em sua própria terra. Mais uma vez o espaço desvela-se como devir, alterando-se a partir de sua experimentação. Desconstrói-se a noção de território. A metáfora que José Costa usara para referir-se a si próprio – “[...] sempre tive a vaga sensação de ser um mapa de uma pessoa” (p. 57) revela-se: construção imaginária, delimitação de espaços que inexistem, ou, antes, só existem a partir de limites que lhe impõe o homem ao usar a linguagem para nomear, distinguir. Estrangeiro, não-reconhecido pelo próprio filho, a quem encontra por acaso, o narrador permanece isolado, sem recursos no hotel.

E em mais uma inversão/subversão da narrativa, como resposta à atitude de Kósta, o “Sr....” escreve-lhe sua autobiografia. Costa/Kósta retorna então à Hungria debaixo do estrondoso sucesso da publicação de *Budapest*, título que recebe sua história:

Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava o meu romance autobiográfico. E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito (ibid., p.169).

A impossibilidade da conquista de um domínio perfeito do húngaro, traduzida na classificação de seu poema como exótico e, finalmente, o reconhecimento e autoria compulsórios a partir de um texto cuja autoria, apesar de publicamente negar – “O autor do meu livro não sou eu, me escusei no Clube das Belas-Letras, mas todos fizeram festa e fingiram não me ouvir” (ibid., p. 170) – permanece como sua, mantêm a falta e simultaneamente revelam o fracasso dos projetos de José Costa, apontando para a impossibilidade de fazer-se do tempo por vir algo previsível. É, talvez, esse fracasso que o ritmo fragmentado da narrativa com os repetidos abandonos e retiradas do narrador, instituído na história narrada, atualize. Talvez por isso o próprio Costa/Kósta encontre no sono/sonho a única forma de burlar a determinação:

Por sorte me restavam os sonhos, e em sonhos eu estava sempre numa ponte do Danúbio, às horas mortas, a fitar suas águas cor de chumbo. E soltava os pés do chão, e balançava de barriga sobre o parapeito, feliz da vida por saber que poderia, a qualquer momento, dar à minha história um desfecho que ninguém previra. (ibid., p.171)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra é a espera da obra. Somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem. *Um lance de dados* é o livro por vir. Mallarmé afirma claramente, e em particular no prefácio, seu desígnio que é de exprimir, de uma maneira que as transforma, as relações do espaço com o movimento temporal. O espaço que não existe mas “se escande”, “se interioriza”, se dissipa e repousa segundo as diversas formas da mobilidade do escrito, exclui o tempo ordinário. Nesse espaço – o próprio espaço do livro –, jamais o instante sucede ao instante, segundo o desenrolar horizontal de um devir irreversível (BLANCHOT, 2005, p.352-353).

No seu ensaio seminal, “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin (1994) identificava o declínio da arte de narrar, relacionando-o ao que denominou “pobreza da experiência”. Esse processo teria resultado das transformações econômico-sociais ocorridas a partir da segunda metade do século XIX e se caracterizava por um predomínio da técnica sobre o homem. Embora a expressão aponte para uma incapacidade do homem moderno de experimentar, o dado principal de sua tese estava não na inexistência da experiência em si, mas na sua incomunicabilidade, como atesta seu comentário sobre os combatentes da 1ª Guerra Mundial, que tendo “vivido uma das

mais terríveis experiências da história [...] tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (ibid., p.115).

Essa percepção da perda do valor da experiência como algo transmissível conduziu a uma descrença na própria História, já que tanto o passado como algo a ser ensinado, assim como o futuro como aquilo que poderia ser controlado com base em tal aprendizado perderam *sentido*. Esse cenário de transformação e incomunicabilidade da experiência histórica, iniciado na época moderna, tem se acirrado continuamente, traduzindo-se na figura do homem contemporâneo que, imerso em um excesso de fatos e informações, é um ser à deriva, meramente conduzido pelo fluxo dos acontecimentos.

A reflexão inaugurada por Benjamin sobre a experiência a partir da modernidade e sua relação com a narrativa e com as práticas artísticas tem sido um dos eixos das leituras desenvolvidas sobre a contemporaneidade. Pensadores como Barthes, Blanchot, Deleuze e Lyotard, como procuramos assinalar, vêm se dedicando ao estudo das relações entre a experiência na contemporaneidade e suas implicações para a produção artística e para a reflexão filosófica, apontando para a reconfiguração das questões nelas envolvidas. Seus estudos têm buscado analisar esse processo com vistas a uma maior compreensão do homem e do processo histórico, tornando possível afastar-se de visões catastróficas, que o interpretam como índice de esgotamento da própria História, e vislumbrar na especificidade do agora aquilo do que extrair valor.

Ao concentrar-se no agora, essa visão assume como postulada a transformação da noção de experiência – e conseqüentemente das formas de interpretá-la – que perde seu caráter acumulativo e desvela-se enquanto fragmentação, pluralidade. Note-se, entretanto, que o próprio Benjamin, ao falar que a pobreza da experiência teria conduzido a humanidade a uma nova barbárie, vê nela algo de produtivo:

Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita, nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa (ibid., p.116).

Apontando para uma transformação da experiência, mas afastando-se de considerar essa nova ordem como o fim da História, Benjamin vislumbra nela uma potência de realização: a “tábula rasa”, o vazio, é possibilidade de construção. Sua tese, então, abre caminho para as análises posteriormente desenvolvidas.

No que se refere à literatura, as proposições de Benjamin sobre a relação entre a experiência e a narrativa serviram como ponto de partida para a releitura de diversos aspectos envolvidos na arte de narrar – as relações entre dado referencial e ficcional (texto/contexto), temporalidade e espacialidade, autor/narrador – e estenderam-se às análises de outras formas artísticas como a poesia, a pintura e o cinema.

Essas relações entre a transformação da experiência e as formas de a interpretar, tematizar ou incorporar às realizações artísticas e culturais apontaram para uma das questões centrais para a reflexão filosófica: a representação, ou re-representação. Esta deve ser concebida não como reprodução de um dado referencial, mas sim como possibilidade de uma forma que, inteligível à compreensão humana, não é imutável. Essa forma seria *transformável* – ou estaria em contínua formação – e, por isso, remeteria à indeterminação. Esse é o elo que une os elementos que procuramos mobilizar nesse trabalho: o silêncio, ou seus efeitos e manifestações, as categorias do sublime e do neutro e o estilo narrativo hesitante ou gago, concebido como procedimento adotado para a instauração de um ritmo responsável pelo engendramento de tais efeitos nos textos de Clarice Lispector e Chico Buarque que constituíram nosso *corpus*.

Ao retomar brevemente as teses de Longino, Burke, Kant e a releitura mais recentemente desenvolvida por Lyotard sobre a experiência sublime, podemos concluir que o seu elemento principal é a relação entre a falta e a impossibilidade desta apresentar-se, apontando para o *inapresentável*. De modo análogo, como procuramos destacar, o “Neutro” analisado por Barthes tem sua matriz na ausência de marcas de determinadas formas linguísticas, dela se expandindo para uma categoria mais ampla, por ele trabalhada a partir de vários ângulos como a escrita, a configuração dos espaços, as atitudes do homem face a distintas situações. Como assinalamos, ao trazer para a cena “o neutro” como algo que não se imobiliza em um conceito, mas sim se re-apresenta sob distintas figurações, o filósofo aponta uma alternativa para escapar ao conflito e à lógica paradigmática e racionalista, sem entretanto implicar uma atitude que remeta à ausência de posicionamento ou à apatia.

Enfatizando o sublime e a neutralidade nas narrativas de Clarice Lispector e Chico Buarque, procuramos assinalar a não extinção da capacidade de experimentar. Seus textos logram em testemunhar uma espécie de vazio que, parte da experiência humana, teria se tornado mais intenso e perceptível a partir do acirramento das transformações históricas e sido incorporado às formas de narrá-la, que se manifestam, então, lacunares, fragmentárias, sempre em estado de iminência – ou, como nos diz o próprio texto de *A hora da estrela*: “É visão da iminência de.” (LISPECTOR, 1988, p.18). Esse vazio, então, deve ser compreendido não como ausência de experiência, ou, no caso do silêncio, como negativo da linguagem e sim como possibilidade de acontecimento, da escrita. Esse acontecimento, entretanto, permanece indeterminado e não-previsível, o que justifica o aspecto inconcluso de seus textos, como atestam os fragmentos finais das narrativas, abaixo transcritos:

A vida se me é, e eu não entendo o eu digo. E então adoro. _____

(LISPECTOR, *A paixão segundo G.H.*, p.183)

Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.

Sim.

(LISPECTOR, *A hora da estrela*, p.98)

Se mamãe não me atender, andarei até a casa do meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, baterei à porta da minha ex-mulher. Ela sem dúvida estará atarefada, e poderá se embaraçar com a visita imprevista. Poderá abrir uma nesga da porta e fincar o pé atrás. Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar.

(BUARQUE, *Estorvo*, p.152)

E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia. Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que hora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa. (BUARQUE, *Budapeste*, p.152)

Ao abrir mão de fazerem de suas histórias testemunhos de uma experiência exemplar, esses narradores assumem o risco de deixar a descoberto suas identidades tão fragmentadas quanto a própria experiência. Por esta razão, a refuncionalização do papel do narrador é um dos principais aspectos envolvidos nessa transformação da relação entre a experiência e o seu relato. A narrativa contemporânea, ao abdicar quase compulsoriamente de expressar uma sabedoria que é fruto de um acúmulo, instaura um jogo de distanciamento em relação à ação e esta se transforma prioritariamente em ação de olhar. Conforme observou Silviano Santiago (1989), ao tratar do que chamou de “o narrador pós-moderno”, a distinção primordial entre este e o narrador clássico é a forma como ambos se relacionam com a experiência. Diferentemente do narrador analisado

por Benjamin, que relatava as suas próprias experiências investindo nesse relato a autoridade do vivido, o “narrador pós-moderno” tem no olhar a forma própria de experimentar, implicando uma espécie de distanciamento entre ele e o fato observado.

Mas esse distanciamento representa, ao mesmo tempo, afastamento de um tempo passado e aproximação do agora. A ação de narrar ocorre paralela à de observar, o que torna o narrador “pós-moderno” próximo e distante, assim como o objeto de sua observação. Se a cena que testemunham os narradores contemporâneos se apresenta multifacetada, se não é mais possível conceber a experiência histórica como algo linear que parte de uma origem e alcança inevitavelmente um fim, se às ações não correspondem as reações previstas, a escrita inevitavelmente se transforma em tecido-plasma desse contexto no qual emerge.

Assim, em *A hora da estrela*, embora a relação explicitada entre o narrador e seu relato ainda mantenha características de uma experiência que é vivida por aquele que narra, sua dimensão auto-reflexiva se realiza a partir da adoção de um estilo marcado pela hesitação e a (auto)reflexão não leva a qualquer síntese. O ritmo hesitante institui uma espécie de transitar entre essa forma de narrar e aquela que tem na observação da ação de outrem e da cena circundante, realizando-se de forma híbrida: é relato de uma experiência de composição ficcional e, ao mesmo tempo, é relato de uma experiência que o seu narrador supostamente toma como base para sua escrita: a história de Macabéa. Em *A paixão segundo G.H.*, a experiência que a narrativa traz para a cena também é algo por que passa o próprio ser que a relata, entretanto, longe de constituir um conjunto transmissível, o que resulta da experiência é um processo de desagregação, que leva a narradora a declarar:

A despersonalização como a destituição do individual inútil - a perda de tudo o que se possa perder e ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um

esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características (LISPECTOR: 1991a, p.178).

Se ainda é possível “ser”, esse ser não remete a uma existência individualizada, mas sim ao homem, que a partir da Modernidade, como assinalaram Blanchot (2005) e Deleuze (1997) tornou-se uma espécie de *squid*, ser sem particularidades. Tanto o narrador de *A hora da estrela* quanto a narradora-protagonista de *A paixão segundo G.H.* embora relatem a própria experiência, o fazem, também, como se simultaneamente fossem seus próprios observadores.

Estorvo e *Budapeste* reencenam o tema do vazio da experiência na contemporaneidade ao trazerem para o palco seres à deriva. A deambulação de ambos os narradores em micro e macros espaços imprimindo à narrativa um ritmo que entre idas e vindas gagueja, produzindo no texto um efeito de silêncio. Lembremos aqui da observação de Haroldo de Campos, ao tratar da gagueira machadiana, em texto sintomaticamente intitulado “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”:

Um discurso sem diretividade, portanto, e sem vínculos de autoria, cuja instância aberta entra em dialogia potencial com o foro íntimo de cada leitor, sem passar em julgado, definitiva e monologicamente, por um crivo autoral previamente avalizável segundo a moral vigente. Assim Machado, por seu turno, e usando de um dispositivo singular, a matéria pobre de seu capítulo esgarçado e lacunar, altera (adultera) o referente, ambigüizando o adultério, a ponto de fazê-lo indecível. [...] O capítulo gaguejado, a evasiva do tartamudeio ficcional, adultera os padrões rígidos do mundo linearizado pela moral dos códigos formais, introduzindo a outridade irreduzível (enquanto comportamento não legislado, lábil), a qual como efeito desse desgarrar do referente no texto, é inaferrável e não pode ser indigitada pelo dedo moralista. Função antecipadora, no plano dos modelos éticos do mundo, de um texto pobre (CAMPOS, 2006, p.225).

Nos textos de Chico a indecibilidade permeia as relações. O próprio tema do adultério, mobilizado tanto em *Estorvo* quanto em *Budapeste*, permanece, assim como em Machado, inapresentado, ou apresentado como projeções dos narradores⁸¹, por essa razão, indecível. Mas essa indecibilidade, que foi vista por parte da crítica, conforme assinalou Campos⁸², como pobreza de estilo, é justamente o que se transforma no valor do texto, cujo sentido se configura no diálogo com o leitor. E o texto pobre “no plano dos modelos éticos do mundo” deve ser lido como a pobreza da experiência benjaminiana, caracterizado pela falta, mas não *para sempre* determinado por ela.

Essa relação entre a experiência e a narrativa que os textos de Clarice e Chico atualizam recoloca uma das questões centrais para a reflexão sobre a literatura contemporânea: sua relação com o dado referencial. Conforme destacamos, Florencia Garramuño (2009) a analisou sob o ângulo da autonomia/heteronomia, ressaltando a relação de contiguidade entre os textos ficcionais e poemas produzidos no Brasil e na Argentina a partir das últimas décadas do século passado e o contexto. Segundo destaca a autora, as práticas artísticas do chamado alto modernismo postulavam, através da exarcebção do experimentalismo formal, uma autonomia face à realidade. Pretendendo-se “externas” a ela, atribuíam a si próprias um caráter de redenção dessa mesma realidade. Diferentemente, ao estabelecer uma relação de heteronomia face ao contexto, as realizações contemporâneas reincorporam a experiência, permitindo a tematização da cena circundante, sem adotar um estilo meramente representativo. Uma das formas de realizá-lo é fazer do texto um tecido multifacetado em que os vários ângulos dessa realidade possam ser apreendidos. Os textos de Clarice e Chico, como procuramos apontar, integrariam justamente essa vertente heterônima. Para corroborar

⁸¹ No caso de *Estorvo*, o protagonista imagina uma cena de traição que envolve sua irmã; em *Budapeste*, em algo que se aproxima de um delírio, o narrador supõe a existência de um romance entre sua mulher e o alemão para quem escrevera o *best-seller O ginógrafo*.

⁸² Em seu ensaio, Haroldo de Campos parte da crítica feita por Silvio Romero a Machado. Cf. CAMPOS, op.cit., p.221-230.

nossa hipótese, consideremos dois elementos centrais nas narrativas de *A hora da estrela* e *Estorvo*: o espaço e a morte.

No que concerne ao espaço, este é mobilizado nas narrativas especialmente pela contínua deambulação dos narradores, mas também pela questão da margem. Em *Estorvo*, a margem escapa à significação classicamente atribuída ao termo, pois ao trazer para a cena figuras que se associam a um conceito tradicional de marginalidade, como os contraventores e o próprio narrador – como *ser à margem* de padrões correntes – o que assume maior relevância é a transformação da própria noção, também concretizada na reconfiguração dos espaços e das relações entre interioridade e exterioridade, que, conforme ressaltamos no presente estudo, a narrativa promove.

Quanto à morte, lembremos que Benjamin ao tratar do tema da experiência na época moderna observou a eliminação do “espetáculo da morte” das narrativas:

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a idéia de morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. [...] Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível (BENJAMIN,1996, p.207).

Tanto em *A hora da estrela* quanto em *Estorvo* poderíamos falar em um retorno da morte à cena. Entretanto, ela realmente perdeu o caráter de autoridade e teve o seu aspecto de espetáculo, se não abolido, transformado. A morte de Macabéa, que ainda poderia ser aproximada de uma cena exemplar, é mediatizada pelos fatos que a antecedem – a visita à cartomante e toda a ironia nela envolvida – e pela sequência da

narrativa que *termina* com uma frase aparentemente sem sentido – “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim.” (LISPECTOR, 1988, p.98) – que abole justamente o aspecto de totalidade da existência, impedindo sua percepção como o corolário de uma experiência a ser transmitida. Em *A paixão segundo G.H.*, embora a consciência do morrer permeie toda a narrativa através de comentários da narradora sobre o tema, a morte que se apresenta é a da barata, assassinada e comungada por G.H. Portanto, ainda que esteja vinculada à experiência vivida pela narradora, ela também não é testemunho limite de nada, antes, relaciona-se à ruptura de uma forma acabada que é tanto a própria narradora quanto a barata.

Finalmente, em *Estorvo*, a morte assume um caráter de espetáculo, mas esse aponta para um sentido oposto ao que desempenha na narrativa clássica destacada por Walter Benjamin. No romance, o que se narra realmente é uma cena ocorrida *após* um assassinato, fato que já enfraquece a exibição de uma *imagem ideal* da morte. Mas é principalmente a sua inserção num contexto de espetacularização, no qual vigora não a exemplaridade de uma experiência, mas a banalização – ela é algo que se apresenta como interesse efêmero, midiático e logo descartado – que retira dela a autoridade. Ainda em *Estorvo*, a morte também integra a indeterminação, pois tanto na cena mencionada quanto nos momentos finais da narrativa, quando o narrador é esfaqueado, permanece a indefinição: quem é o morto objeto da cena midiática? Resulta em morte o esfaqueamento do narrador por um desconhecido? Essas perguntas, como todas as outras, permanecem em aberto.

Cumprido destacar que tanto a reinserção da morte quanto a mobilização da questão da margem associada à reconfiguração espacial nas narrativas aqui abordadas são elementos que não se restringem ao cenário nacional, texto-base das escritas de Clarice e Chico. A ordem mundial contemporânea tem sido marcada, desde o advento da Modernidade, pelos contrastes entre a ideologia do desenvolvimento e da liberdade e

a permanência de práticas, seja no interior de um país ou nas relações entre as nações, que conduziram ao acirramento dos conflitos e da violência, tendo como consequência a morte, que volta, então, a ser encenada pelas diversas práticas artísticas. Essa mesma ordem, com suas tecnologias, também tem sido responsável por uma nova forma de experimentar o espaço, acentuando o seu aspecto de devir.

Os textos de Clarice e Chico, então, podem ser lidos sob essa ótica da tematização de questões que integram a cena mundial, mas também são inegavelmente fonte de reflexão sobre aspectos de nosso contexto, caracterizado pelos contrastes entre um projeto de modernização que gerou novas formas de organização social, um processo de redemocratização política do país e a manutenção de disparidades sociais⁸³ que tem resultado na perda das referências éticas e na consequente explosão da violência. Esses dados podem ser apreendidos da história da nordestina sem espaço geográfico, social e afetivo na terra de origem, sem inserção no espaço da cidade para onde se retirou; na representante da burguesia que sofre um processo de desagregação a partir do contato com um mural-escrita deixado por uma empregada, alguém que define como não pertencendo à classe de seus pares; na figura indefinida do narrador de *Estorvo* que num deslocamento incessante de espaço a espaço não pertence a nenhum deles, não é “homem de bem”, nem “marginal”; na (falta de?) ética de alguém que escreve, mas permite a outro assumir a autoria de seus textos e, finalmente, admite ser autor de um texto escrito por outro.

⁸³ Flora Süssekind sintetiza com agudeza esse cenário: “Pois é fundamentalmente um imaginário do medo e da violência que organiza a paisagem urbana dominante na literatura brasileira contemporânea. O que também é parcialmente explicável em relação direta com o crescimento das taxas de crime violento nas grandes cidades do país nos anos 1980-1990, com o fortalecimento do crime organizado, com a ineficiência da polícia e do sistema judiciário no exercício da segurança pública e da justiça, com o aumento da visibilidade do contingente populacional em situação de pobreza absoluta que perambula pelas grandes cidades, expulso tanto das favelas, quanto dos enclaves fortificados de classe média...” . Cf. SÜSSEKIND, F. “Desterritorialização e forma literária”, *Z Cultural*, 2004, p.4.

Esses seres à margem, personificados pelos narradores-protagonistas de *Estorvo e Budapeste*, pela própria Macabéa e por G.H., recolocam a questão da neutralidade barthesiana, que, como assinalamos, não remete à alienação:

La ausencia de reivindicaciones – que no significa la ausencia de posicionamientos, aunque el carácter móvil de éstos haga difícil percibirlos – marca el abandono de un paradigma de la transgresión que, como observó Hal Foster, estaba netamente ligado a la vanguardia y a la modernidad, y que, para algunas críticas contemporáneas a estos fenómenos, se leía como alienación. (GARRAMUÑO, op.cit, p. 85)

Essa ausência de reivindicações, que se converte então em forma específica de posicionamento, só pode ser compreendida no contexto de transformação não só da própria experiência, mas também de suas percepção e compreensão pelo pensamento contemporâneo. Recusando-se a pôr em perspectiva a cena atual através de uma visão maniqueísta, embora marcada pela falta, a narrativa da atualidade se apresenta como aquilo que a cerca: sua mirada só alcança o agora e este é fragmentação, indefinição.

Essas narrativas contemporâneas oferecem ao leitor uma via para pensar a sua própria história e, não tendo a pretensão de dar nenhuma resposta, recuperam o valor que pode ter a verdadeira pergunta: a incerteza de algo por vir.

5. BIBLIOGRAFIA

OBRAS FICCIONAIS:

DE CLARICE LISPECTOR:

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991a.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991b.

DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA:

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Estorvo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BIBLIOGRAFIA SOBRE CLARICE LISPECTOR:

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

_____. "Clarice Lispector". In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1970, v.6, p.214-216.

_____. *Clarice Lispector: ensaio*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

CANDIDO, Antonio. "No raiar de Clarice". In: _____. *Vários escritos*. Livraria Duas Cidades: São Paulo, 1970. p.125-131.

_____. "Uma tentativa de renovação". In: _____. *Brigada ligeira*. São Paulo, Martins: 1945.

CIXOUS, Hèlène. *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. “A mística ao revés de Clarice Lispector”. In: _____. *Por que Literatura?* Petrópolis: Vozes, 1969. p.98-124

COUTINHO, Afrânio . “Clarice Lispector”. In: _____. *A Literatura no Brasil. Modernismo*. 4ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997.V.5.

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

DIAS, Angela Maria. “A hora da estrela: a escrita do corpo cariado”. *Revista Tempo Brasileiro/Modos de Interpretação*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 82, p. 102-114, 1985.

FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. “Imagens de Clarice Lispector no Brasil e no exterior”. In: _____. LOBO, Luiza (Org.). *Fronteiras da Literatura. Discursos Transculturais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

GOMES, Renato Cordeiro. “Processo de viver/processo de escrever em Clarice Lispector”. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 128, p.27-36, jan./mar. 1997.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GUIDIN, Márcia. *Roteiro de Leitura: A hora da estrela*. São Paulo: Ática, 1996.

HELENA, Lucia. *Nem musa nem medusa*. Niterói: EDUFF, 1997.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Clarice Lispector. Cadernos de Literatura Brasileira*. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n.17-18, dez. 2004.

KHAN, Daniela Mercedes. *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Humanitas: Fapesp, 2005.

LISBOA, Noeli Tejera. *A pontuação do silêncio: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

LUCAS, Fábio. “Clarice e o impasse da narrativa contemporânea”. In: _____. *Poesia e prosa no Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976, p. 12-29.

LUCCHESI, Ivo. *Crise e escritura; uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

MILLIET, Sérgio. “*Perto do coração selvagem*”. In: _____. *Diário Crítico*. 2 ed. São Paulo: Martins/Edusp, 1981.

MOISÉS, Massaud. “Clarice Lispector: ficção e cosmovisão”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 set. e 3 out. 1970. Supl. Lit.

MORICONI JR, Ítalo. “A hora da estrela ou A hora do lixo de Clarice Lispector”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe – pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p. 719-728.

NASCIMENTO, Evando. “A efêmera memória: Clarice Lispector”. In: OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de ; LAGE, Verônica Lucy Coutinho. (Org.). *Literatura, crítica, cultura I*. 1 ed. Juiz de Fora: EdUFJF, 2008, v. 1. p. 35-47.

_____. “As máscaras na ficção de A hora da estrela”. *Estudos Lingüísticos e Literários*, Salvador, n. 10, p. 27-43, 1990.

_____. “Clarice: literatura e pensamento”. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 128, p. 47-52, jan./mar. 1997.

NINA, Cláudia. *A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973.

_____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. “O mundo imaginário de Clarice Lispector”. In: _____. *O Dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 93-139.

PEREIRA, Mário Eduardo da Costa. “Solidão e alteridade em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector”. In: PEREIRA, Márcio Eduardo da Costa (Org.). *Leituras da Psicanálise*. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê, 1998.

PORTELLA, Eduardo. “O grito do silêncio” In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 9-13.

ROCHA, Fátima Cristina Dias. “A hora da estrela de Clarice Lispector: singularidade e transgressão”. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias Rocha (Org). *Literatura em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 47-60.

_____. “Cenários urbanos em Clarice Lispector”. In: IX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 2006, Rio de Janeiro. Língua e linguagem literária I. Rio de Janeiro : CIFEFIL, 2005. v. IX. p. 123-134.

ROSENBAUM, Yudith . *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SÁ, Lúcia. “De cachorros vivos e nordestinas mortas: *A hora da estrela e o mal estar das elites*”. In: *Estudos de Literatura Contemporânea*. Brasília: UnB, n.23, p. 49-65, jan./jun. 2004.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. “Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo”. *Clarice Lispector. Cadernos de Literatura Brasileira*. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n.17-18, p. 280-290, dez. 2004.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “O ritual epifânico do texto”. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica, Coord. Benedito Nunes. 2ª ed. Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima: Allca XX (Col. Archivos), 1996. p.241-61.

SANTIAGO, Silviano. “Aula Inaugural de Clarice Lispector”. In: _____. *Narrativas da Modernidade*. Wander Melo (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.13-20.

_____. “Bestiário”. In: _____. *Ora (direis) puxar conversa! : ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.157-191.

SANTOS, Roberto Corrêa dos Santos. *Lendo Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1996.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo - Ensaio sobre Clarice Lispector*. Tradução de Lúcia Peixoto Cherem, São Paulo: Limiar, 2002.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.* 1ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

_____. “Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano”. *Clarice Lispector. Cadernos de Literatura Brasileira*. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n.17-18, p.241-259, dez. 2004.

BIBLIOGRAFIA SOBRE CHICO BUARQUE

BARROS, Leila Cristina. *Urduidura fílmica na trama literária: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Benjamin*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Virtual Papiro, 1999.

FARIAS, Sônia Ramalho de. “Budapeste: as fraturas identitárias da ficção”. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil: texto sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro, Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 387-408.

MASSI, Augusto. “Estorvo, de Chico Buarque”. In: *Novos Estudos*. CEBRAP: São Paulo, n. 31, p. 193-198, out. 1991.

NUNES, Benedito. [Sobre *Estorvo*]. In: *Folha de São Paulo*, 03/08/1991. Disponível no site www.chicobuarque.com.br .

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

REBELLO, Ilma. *O eu estilhaçado e o nós interdito: a crise das identidades em Estorvo, Benjamin e Budapeste*, de Chico Buarque. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2006.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. “O paraíso perdido de Benjamin Zambraia - sociedade e política em Chico Buarque”. In: SEGATTO, José Antonio e BALDANI, Ude (Orgs.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999. p. 167-200.

SALLES, Cecília Almeida. “A literatura de *Estorvo*”. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil: texto sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond -Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 205-210.

SCHWARZ, Roberto. “Um romance de Chico Buarque”. In: _____ . *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 178-181.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____ et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AGAMBEN, Giorgio. “Infância e História; ensaio sobre a destruição da experiência”. In: _____. *Infância e História: destruição da experiência e origem da História*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005. p. 9-78.

ANTELO, Raul et al (Org.). *Declínio da arte – ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998.

ARFUCH, Leonor. “Cronotopías de la intimidad”. In: _____. (Org.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 239-287.

_____. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BALZAC, H. de. “Sarrasine”. In: _____. *Obras Completas*. Porto Alegre: Editora Globo, v.9, 1956. p. 553-587.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições Setenta, 1987a. p. 49-53.

_____. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

_____. “Da obra ao texto”. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições Setenta, 1987b. p. 55-61.

_____. “Masculino, Feminino, Neutro”. In: CARVALHAL, Tania Franco et al. (Org. e trad.). *Masculino, Feminino, Neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Porto Alegre: Globo, 1976. p.3-17.

_____. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições Setenta, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 165-196.

_____. “Experiência e pobreza”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p.114-119.

_____. “O narrador”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994c. p.197-221.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Ed. Nacional/Ed. da USP, 1976.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. Enid A. Dobrãnszky. Campinas: Papirus, UNICAMP, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 221-230.

CAMUS, Albert. “Entre o sim e o não”. In: _____. *O avesso e o direito*. Rio de Janeiro: Record, 1995. p. 57-72.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: _____. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987. p.51-69.

CHAUI, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.31-63

_____. “O discurso competente”. In: _____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2003. p.3-13.

COSTA LIMA, Luiz. “A narrativa na escrita da história e da ficção”. In: _____. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.15-117.

_____. “A questão da narrativa”. In: _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.138-148.

_____. “Júbilos e misérias do pequeno eu”. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 243-309.

_____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. “Persona e sujeito ficcional”. In: _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.40-56.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. “Bartleby, ou a fórmula”. In: _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997a. p. 80-103.

_____. “Gaguejou...”. In: _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997b. p. 122-129.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DERRIDA, Jacques. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-249.

DESSONS, Gérard. “Le silence du langage”. *Gragoatá*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFF, Niterói, n. 18, p.49-64, jan./jun. 2005.

DIDI- HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FREUD, Sigmund. “Lembranças da infância e lembranças encobridoras”. In: _____ . *A psicologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, s.d.

GAGNEBIN, Anne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed. revista. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

GUERIZOLI KEMPINSKA, Olga. *Os impasses da interpretação: o papel do silêncio na recepção da obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 2008.

_____. “O conceito de neutralidade no discurso da história. Entre os "Geschichtliche Grundbegriffe" e “Le Neutre” de Roland Barthes”. *História da Historiografia*, v. 2, p. 210-219, 2009.

HABERMAS, Jurgen. *Mudança estrutural na esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *The silent language*. Anchor Books Editions : New York, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HOBBSAWM, Erick & RANGER, Terence (Eds.). *The invention of tradition*. New York: Cambridge UP, 1983.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Célia Berrettini. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 384-416.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LACAN, Jacques. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: _____. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 223-259.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. São Paulo: Papyrus, 1993.

_____. “O sublime e a vanguarda”. In: _____. *O inumano*. Considerações sobre o tempo. Lisboa: Estampa, 1997a. p. 95-111.

_____. “O tempo, hoje”. In: _____. *O inumano*. Considerações sobre o tempo. Lisboa: Estampa, 1997b. p. 65-83.

_____. “Prefácio: Do humano”. In: _____. *O inumano*. Considerações sobre o tempo. Lisboa: Estampa, 1997c. p. 9-15.

_____. “Reescrever a Modernidade”. In: _____. *O inumano*. Considerações sobre o tempo. Lisboa: Estampa, 1997c. p. 33-43.

LONGINO. “Do sublime”. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 69-114.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “A cartomante”. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Sel.). *Os melhores contos de Machado de Assis*. São Paulo: Global, 1986. p. 207-216.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro - Belo Horizonte: Garnier, 1988.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Uma história de Wall-Street. Trad. Irene Irsh. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MASSEY, Doreen. “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”. In: ARFUCH, Leonor. *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p.103-127.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1982.

MORICONI, Ítalo. “Quatro (2+2) Notas sobre o sublime e a dessublimação”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Florianópolis: ABRALIC, n. 4, p.103-116, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne.” In: _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. p.123-142.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, s.d.

NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLIVEIRA, L. A. R. “Caos, Acaso e Tempo”. In: NOVAES, A. (Org.). *A Crise da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 507-519.

_____. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, M. (Org.). *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003. p. 33-58.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PENNA, João C. B.O. “Acontece?” *Alea*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 5, p. 95-116, jan/jul. 2003.
- PORTO, Maria Bernadette Velloso. “Trânsito e lugares da extraterritorialidade na poética das migrações”. *Gragoatá*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFF, Niterói: EdUFF, n.17, p.43-62, jul./dez. 2004.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais – ver e ser visto na psicanálise*. Trad. Jairo Gerbase. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- RICOUER, Paul. *Essays on biblical interpretation*. (Transl). David Pellauer. Philadelphia: Fortress Press, 1980.
- RODITI, Itzhak. *Dicionário Houaiss de física*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.
- _____. “O silêncio, o segredo, Jacques Derrida”. *Margens*. Revista de Cultura, Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador, n.5, p. 4-11, jul./dez. 2004.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”. In: ANDRADE, Ana L.; CAMARGO, Maria L.; ANTELO, Raul. (Org.). *Leituras do ciclo*. 1 ed. Florianópolis: ABRALIC / Editora Grifos, 1999, p. 123-136.
- _____. “Verdades sublimes: Lacoue-Labarthe e a tradição do belo sublime”. *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, p. 95-118, jul./dez. 2007.
- SENETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SÜSSEKIND, Maria Flora. “Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. *Z Cultural*. Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. Disponível em < <http://www.pacc.ufrj.br/z/ensaio/flora> > . Acesso em: 23 mar. 2004.

VIRNO, Paolo. “El fenómeno del déjà vu y el fin de la Historia”. In: _____ . *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003. p.11- 64.

WALDMAN, B. *Do vampiro ao cafajeste*. São Paulo: HUCITEC; Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

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](#)