



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ÂNGELO BRUNO LUCAS DE OLIVEIRA**

**DO CANTO DAS SEREIAS À RUA DOS DOURADORES: OS ESPAÇOS DA  
ESCRITA NO *LIVRO DO DESASSOSSEGO* E EM *ÁGUA VIVA***

**FORTALEZA – CE**

**2013**

**ÂNGELO BRUNO LUCAS DE OLIVEIRA**

**DO CANTO DAS SEREIAS À RUA DOS DOURADORES: OS ESPAÇOS DA  
ESCRITA NO *LIVRO DO DESASSOSSEGO* E EM *ÁGUA VIVA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt

**FORTALEZA – CE**

**2013**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- O45d      Oliveira, Ângelo Bruno Lucas de.  
Do canto das sereias à rua dos douradores : os espaços da escrita no Livro do desassossego e em Água viva / Ângelo Bruno Lucas de Oliveira. – 2013.  
99 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2013.  
Área de Concentração: Literatura comparada.  
Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.
- 1.Pessoa,Fernando,1888-1935.Livro do desassossego : composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa – Crítica e interpretação. 2.Lispector,Clarice,1925-1977.Água viva – Crítica e interpretação. 3.Prosa portuguesa. 4.Poemas em prosa brasileiros. I.Título.

**ÂNGELO BRUNO LUCAS DE OLIVEIRA**

**DO CANTO DAS SEREIAS À RUA DOS DOURADORES: OS ESPAÇOS DA  
ESCRITA NO *LIVRO DO DESASSOSSEGO* E EM *ÁGUA VIVA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Dissertação aprovada em: 15/ 04/ 2013

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvana Maria Pessôa de Oliveira  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

---

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*A ninguém mais é dedicado, senão à  
Manoela.*

## **AGRADECIMENTOS**

Os agradecimentos deste trabalho vão à Manoela, pelo muito amor e pelo entusiasmo, por mover-me para frente, quando julguei por demais pesado o caminho. Também vão aos pais, Rosa e Vicente, pela devotada colaboração, pelos cuidados, pelas idas, pelas vindas, pela vida. Vão à minha avó, Maria Ivanira, que me cedeu teto, espaço e cuidados, nesta cidade de Fortaleza. Estendem-se ainda ao professor Cid Ottoni Bylaardt, amigo e orientador, meu cicerone nos caminhos de Blanchot e da fala errante. Ainda agradeço a meus irmãos, pela eterna infância, aos professores, pelas grandes ideias, à minha turma de Mestrado, companheiros no caminho da pesquisa. Agradeço ao professor Orlando e ao professor Leite Jr. pelas excelentes sugestões na qualificação. A Bach e a Vivaldi, pela agradável música que acompanhou a construção deste trabalho. À Margarida, pela amizade, pelos conselhos, pelo encorajamento e, sobretudo, pelas boas risadas. Agradeço à Eli e à Edinete, mestras e amigas no mundo das Letras. Agradeço à CAPES, por patrocinar parte da pesquisa. Também imensamente agradeço ao Deus.

*“A obra de arte nunca está ligada ao repouso”*

*(Maurice Blanchot)*

*“Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto”*

*(Gilles Deleuze)*

## RESUMO

Neste estudo nos detemos sobre dois representativos livros da literatura do século XX: o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, e *Água viva*, de Clarice Lispector. Apoiados, sobretudo, no pensamento de Maurice Blanchot, buscamos, através do método de pesquisa teórico-bibliográfico, compreender a natureza de ambas as obras, visto elas, marcadas pela incompletude e pelo fragmentário, muito se aproximarem do pensamento desse teórico sobre a literatura. Partindo da descrição blanchotiana do encontro de Ulisses com as sereias, buscamos delinear os principais conceitos do pensamento de Blanchot para, em seguida, aplicá-los na análise das obras. Tais conceitos manifestam-se na análise sobre o *Livro do desassossego* sob a imagem do quarto e do escritório, espaços que se opõem na construção da escrita. É o mesmo que ocorre em *Água viva*, sob a forma da alegria e do medo, que, do mesmo modo, preme a narradora e exigem dela uma escrita paradoxal. Essa escrita paradoxal é o foco da última parte do trabalho, que analisa suas características, advindas do jogo de opostos descrito nos capítulos anteriores. O fundamento teórico da pesquisa provém de teóricos como Blanchot (1997, 2005, 2007, 2010, 2011), Barthes (2004, 2007, 2010), Deleuze (2011) e Heidegger (2008), que contribuem com uma análise geral da literatura e da arte. A suas ideias unimos o estudo de pesquisadores que se detêm de maneira específica sobre a obra dos escritores analisados, como Cintra (2005), Gil (1996, 2009), Helena (2010) e Nunes (1995, 2009).

**Palavras-chave:** Maurice Blanchot. *Livro do desassossego*. *Água viva*. Escrita fragmentária.

## ABSTRACT

In this study we reflect on two representative books of the literature of the twenty century: the *Book of disquiet* (*Livro do desassossego*), Fernando Pessoa, and *The stream of life* (*Água viva*), Clarice Lispector. Supported, specially, in the thought of Maurice Blanchot, we seek, through theoretical and bibliographic search method, to understand the nature of both books, as they marked by incompleteness and by the fragmentary, approach the very thought of this theorist on the literature. Based on Blanchot's description of the encounter of Odysseus with the Sirens, we seek to delineate the main principles of his thought, then apply them in the analysis of works. Such concepts are manifested in the analysis about the *Book of disquiet* in the images of the room and the office, spaces which oppose themselves in construction of writing. It is the same in *The stream of life*, in the form of joy and fear, likewise compress the narrator and require of her a paradoxical writing. This paradoxical writing is the focus of the last part of this work, which analyzes their characteristics, resulting from the game of opposites described in previous chapters. The theoretical foundation of the research comes from theorists like Blanchot (1997, 2005, 2007, 2010, 2011), Barthes (2004, 2007, 2010), Deleuze (2011) and Heidegger (2008), contributing to a general analysis of the literature and art. Their ideas we put together the study of researchers who hold a specific way on the work of the writers analyzed as Cintra (2005), Gil (1996, 2009), Helena (2010) and Nunes (1995, 2009).

**Keywords:** Maurice Blanchot. *Book of disquiet*. *The stream of life*. Fragmentary writing.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1 DE ULISSES A HOMERO .....	13
1.1 O canto das sereias .....	16
1.2 O trabalho de Homero .....	23
2 UM TRÂNSITO PELA RUA DOS DOURADORES .....	34
2.1 O escritório, o patrão Vasques, o dia .....	37
2.2 O quarto, a noite, a solidão essencial .....	45
3 A GRANDE MEDIDA DO SILÊNCIO .....	55
3.1 A aleluia, o infinito .....	57
3.2 O medo, o tu .....	65
4 NARRATIVAS EM ESTADO DE FRAGMENTO .....	74
4.1 A escrita fragmentária .....	76
4.2 Linguagem estilhaçada e babélica .....	81
CONCLUSÃO .....	94
REFERÊNCIAS .....	97

## INTRODUÇÃO

A primeira questão que, certamente, se lança a este trabalho é sobre o *corpus* de sua pesquisa. Não obstante serem o *Livro do desassossego* e *Água viva* escritos por autores cujas produções não se tocam no que tange à influência — o que, seguindo os preceitos da Literatura Comparada como postulados por Paul Van Tieghem e seus seguidores, invalidaria um estudo comparado que envolvesse ambas as obras, uma vez que, para Tieghem, a Literatura Comparada realiza “a pesquisa e a análise das influências sofridas e exercidas” (1994, p. 96) —, eles mantêm um extenso leque de semelhanças, quiçá mais profundas e numerosas do que aquelas que adviriam de uma relação de antecendência e busca de fontes, o que justifica um estudo comparado livre das relações de origem e influência, como proposto por René Wellek. Cada um a seu modo, os dois livros protagonizam um esvaziamento dos elementos tradicionais do texto literário, sobretudo no que tange ao enredo que, nunca se desenvolvendo, não chega mesmo a existir. No primeiro, atribuído a Bernardo Soares, semi-heterônimo do poeta português, temos uma série de fragmentos que sucedem uns aos outros sem ordem certa. Nunca publicado por Fernando Pessoa, que nele trabalhou até seus últimos anos, o *Livro do desassossego*, no que diz respeito à ordem e arrumação dos trechos que lhe dão corpo, é mais produto do esforço de seus editores do que do próprio poeta. Tanto é assim que, quantas sejam as edições que possui, cada uma delas ostenta uma ordem e uma quantidade diferente de fragmentos, que, não obstante todo o trabalho, nunca se irmanam de forma que um enredo coeso possa ser extraído deles. O mesmo se pode dizer de *Água viva* que, embora publicado ainda durante a vida de Lispector, foi organizado por terceiros, que alocaram e costuraram sob a forma que temos hoje os diversos fragmentos nos quais foi escrito. Diferente do *Desassossego*, ele não se estrutura, embora tenha sido originalmente escrito assim, em trechos, ou fragmentos. Ele é um texto contínuo, sem interrupções, no qual uma narradora tenta constantemente capturar o interdito, objetivo jamais alcançado. Nesse processo, ela dá corpo a uma escrita fluida, na qual não há acontecimentos e na qual a ordem e o sentido não comparecem como forças integradoras da obra.

Não obstante escritos em tempos e nações diferentes, tais livros compartilham uma origem comum, que os impede de se deterem sobre o figurativo e os impele a um território novo que, longe da compreensão, recebe os designativos

de *nada*, *vazio* e *caos*. Isso os transforma, quase de imediato, em uma questão para a análise literária, visto que renegam os parâmetros corriqueiros de mensuração do objeto literário e parecem escapar a qualquer discurso que se habilite a explicá-los. É esse o motivo de, à análise que aqui pretendemos, juntarmos o pensamento do francês Maurice Blanchot. Falando sobre a literatura, em sua produção teórica, Blanchot faz uso de uma linguagem pouco usual, mais próxima do literário que do teórico, o que lhe permite, talvez, uma compreensão maior do fenômeno literário uma vez que, como o artista, “ele joga com os signos como um logro consciente, cuja fascinação saboreia, quer fazer saborear e compreender” (BARTHES, 2007, p. 38). Assim, mais que lançar conceitos gerais e objetivos sobre o fenômeno que analisa, ele envereda pelo mesmo caminho, desvendando, enquanto caminha, os meandros da tão ímpar via da escrita. Desse modo, julgamos que seu discurso, nem um pouco ordinário, é capaz de lançar luz sobre as igualmente nada ordinárias obras que desejamos examinar. Mas isso não é tudo. O entendimento que o teórico possui sobre a literatura em tudo o aproxima dos títulos de que tratamos. *Vazio* e *nada* são vocábulos comuns em sua escrita porque revelam muito de perto a verdadeira natureza da escrita artística e se mostram, essencialmente, no esvaziamento das formas, nas narrativas tornadas problemas e nos discursos pouco coesos ou lógicos, como são o *Livro do desassossego* e *Água viva*.

Por isso, julgamos o pensamento blanchotiano, com toda a atenção que devotou à literatura moderna, apto para nos conceder entendimento, ainda que não objetivo ou científico, sobre o intrincado fenômeno que buscamos investigar. É em virtude disso que dedicamos todo o primeiro capítulo a uma breve explicação de seu modo de tratar o texto literário. Partindo de sua famosa alusão ao canto das sereias e ao encontro de Ulisses com esses seres misteriosos, buscaremos mostrar de que maneira uma literatura caótica e problemática, como a de Pessoa e Lispector, pode tomar corpo e justificar-se enquanto evento artístico. Veremos ali que, mais que objeto, a literatura melhor se designa como fenômeno, uma vez que não é estacionária, mas detentora de um movimento eterno, que não lhe permite o sossego nem o repouso, mas um trânsito eterno entre forças que se opõem. Dessa oposição, resulta o fragmento, o vazio, origem e matéria do tecido literário.

Uma vez de posse dos conceitos centrais da poética blanchotiana, abriremos o segundo capítulo, cujo foco recairá sobre o *Livro do desassossego* e seu escritor, Bernardo Soares. Homem de poucos contatos, definido por si próprio

como um aparte na vida, Soares empreende uma escrita dupla, cujas faces constantemente se opõem. São elas: a escrita do livro-caixa do escritório onde trabalha e os fragmentos de sua autobiografia sem fatos, cada uma marcada por um ambiente diferente da mesma rua, a Rua dos Douradores. O primeiro modo de sua escrita é construído no espaço diurno e ordeiro do escritório, ao qual se liga, intrinsecamente, a figura do patrão Vasques. O segundo não se liga a ninguém — ou quiçá apenas a Soares — e é produzido no espaço noturno e solitário de seu quarto alugado. A caracterização desses ambientes se mostra como símbolo das forças que movimentam a escrita do ajudante de guarda-livros, premindo-a de um e outro lado e contribuindo para seu caráter inacabado e estilhaçado.

O mesmo movimento é visível em *Água viva*, ao qual dedicamos o terceiro capítulo. A diferença reside em que, neste, o processo se dá de maneira mais fluida. A oposição e o trânsito não se dão entre espaços físicos, mas manifestam-se sob a forma de sensações: o medo e o júbilo, que perpassam todo o texto, marcando-o pelo paradoxo de uma experiência impossível que, não obstante, não pode deixar de acontecer. Assim, eternamente presa entre as duas sensações, como Soares entre os polos da Rua dos Douradores, a narradora persegue um ponto interdito, o que cumula sua escrita de inacabamento e impossibilidade.

No quarto capítulo, uma vez analisados os espaços e sensações — simbólicos e contrários — que premem os narradores, obrigando-os a realizar uma escrita pouco usual, focalizaremos o resultado dessa pressão artística: a escrita fragmentária. Ali, pretendemos analisar o modo como as circunstâncias do escrever dão forma — ou deformam, para sermos mais precisos — a linguagem do *Livro do desassossego* e de *Água viva*. Nesse ponto, analisaremos de maneira mais acentuada a linguagem literária, normalmente compreendida como uma linguagem estrangeira, um desvio da norma padrão, mas o faremos com o acento do fragmentário, que superlativa a estranheza do idioma artístico.

Todas essas pretensões de análise terão como base teórica, sobretudo, Blanchot (1997, 2005, 2007, 2010, 2011), mas não estarão limitadas a ele, uma vez que o pensamento de outros autores também contribuirá com prestimosa colaboração na construção e defesa dos argumentos e dos conceitos em torno dessa literatura estranha que buscamos compreender. São eles: Barthes (2004, 2007, 2010), Deleuze (2011) e Heidegger (2008), aos quais juntamos estudiosos da obra de Fernando Pessoa e Clarice Lispector, tais como Cintra (2005), Gil (1996,

2009), Helena (2010) e Nunes (1995, 2009), que nos concedem uma visão mais específica e esclarecida dos citados escritores.

Ressaltamos que, das diversas edições existentes do *Livro do desassossego*, cada uma com um número e sequência diferentes de fragmentos, optamos pela de Richard Zenith, datada dos anos 90. A escolha se deu por ser ela a mais recente edição da obra e, portanto, contar com a colaboração das demais em sua estruturação. Ademais, não nos propomos a uma análise genética do *Livro*, o que justifica a opção por uma única edição que, embora diferente das demais, guarda com elas o mesmo espírito de esvaziamento do enredo e de busca pelo ponto central e original de toda arte descrito por Blanchot. Quanto a *Água viva*, o problema da edição não se faz vultoso, uma vez que, embora organizado por terceiros, a obra veio à luz com a aprovação de Clarice Lispector, ainda viva quando de sua publicação original. Não ignoramos, porém, a existência de *Objeto gritante*, espécie de versão primeira de *Água viva*, nunca publicado por Lispector.

Desse modo, apoiados no pensamento de Blanchot e tendo como guias o *Livro do desassossego* e *Água viva*, buscaremos compreender o caráter paradoxal da literatura, cuja fonte, para o pensador, encontra-se ligada, simbolicamente, ao canto das sereias, e cuja realização se dá em um terreno de trânsito, paradoxal e dinâmico, dotado de forças contrárias e complementares, em tudo semelhante àquela rua de Bernardo Soares, a Rua dos Douradores.

## 1 DE ULISSES A HOMERO

As ideias de Maurice Blanchot acerca da literatura vão de encontro a muitos clássicos conceitos que se têm tecido a respeito dela. Contrariando, por exemplo, a clássica descrição da literatura como imitação da realidade, atribuída a Aristóteles, Blanchot reconhece o texto artístico não como uma cópia ou representação do mundo, mas como “aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente” (BLANCHOT, 2005, p. 293). Longe de ser algo tranquilo sobre o qual repouse o peso dos anos e da tradição, a literatura, para ele, é um constante movimento e uma ininterrupta busca de se atingir o inalcançável. Ele chega mesmo a dizer: “Nem é mesmo certo que a palavra ‘literatura’ ou a palavra ‘arte’ correspondam a algo de real, de possível ou de importante” (BLANCHOT, 2005, p. 294).

Num primeiro lançar de olhos, pode parecer que Blanchot dá à literatura uma importância menor, que ele a enxerga como um algo descartável no mundo, para o que algumas pessoas costumam dedicar a atenção. Mas não é assim. Essa é uma das armadilhas que Blanchot dispõe no decurso de sua escrita. Como teórico, ele não abriu mão de uma linguagem altamente sugestiva e eivada de imagens. Para falar de literatura, ele não se permitiu outra linguagem que não a do próprio objeto de sua escrita. Assim, pois, julgar suas afirmações requer cuidado. Ao duvidar, por exemplo, da importância, da possibilidade e da realidade da literatura, como fez na passagem transcrita, o autor, longe de depreciar o fato literário, quis evidenciar seu caráter intangível. Pois assim se constitui, para ele, a literatura: sua marca é a impossibilidade. Desse modo, nada de fixo está posto; nem mesmo o livro, em sua existência física e seu formato limitado, é capaz de conter esse algo inominável que se denomina obra. Para ele, o espaço da literatura não é o espaço do real, daí a dúvida acerca de sua realidade. O lugar da literatura é o espaço para além do infinito, do absoluto, no caminho do qual o escritor renega o mundo físico e sua existência real para — se não fazer, pelo menos tentar — dar corpo à arte.

Em *O espaço literário*, o teórico apresenta-nos, logo no primeiro capítulo, a noção de solidão essencial, própria da literatura. Valendo-se sempre de uma linguagem incomum, ele toma o cuidado de esclarecer: solidão não é recolhimento. A este último ele associa a decisão de muitos escritores de se isolarem do mundo para escrever. A solidão essencial não estaria, sob sua óptica, ligada ao ator da

escrita, mas ao próprio objeto, a obra. Pertencente a uma esfera que escapa ao conhecimento, ela protagonizaria uma solidão que a configuraria como tal. Seu isolamento é tão intenso que nem mesmo o escritor pode partilhar de sua companhia. Blanchot diz: “Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado” (2011, p. 11). Não apenas o que escreve é extirpado da obra, como também quaisquer fatores que lhe sejam externos, sejam eles sociais, históricos ou pessoais. Existindo independente, a obra destitui o escritor da elevada posição que sempre ocupou como artista-criador e o obriga a uma anulação de seu próprio eu. “A obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela [...] que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra” (BLANCHOT, 2005, p. 316). Essa ideia seria mais tarde apresentada por Roland Barthes sob o polêmico título de “A morte do autor”. Sob a perspectiva barthesiana, “é a linguagem que fala, não o autor” e “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (2004, p. 59, 64). Blanchot vai um pouco além.

Para o nosso teórico, a exclusão do autor da obra não se dá devido ao surgimento do leitor como entidade construtora do escrito, ela se manifesta sob outra instância. De acordo com seu pensamento, o escritor é apartado da obra porque ele é o autor de um livro, “mas o livro ainda não é a obra” (BLANCHOT, 2011, p. 13). Estabelecendo uma distinção entre estes termos, Blanchot torna mais nítida a sua noção da obra como algo inatingível. Ele diz: “O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo” (2011, p. 13). Com essa afirmação, ele exalta a obra um patamar acima do próprio escritor, fazendo deste um pertence daquela e atribuindo a ele, escritor, apenas um livro, objeto limitado e sem função prática na existência cotidiana. O livro é o instrumento único do qual o escritor se vale para atingir a obra. Este, sim, possui um contexto histórico e social que lhe dá vida; lê-lo, contudo, sob esta única óptica é afastar a obra e fazer do livro um “livro verdadeiro”, que, na terminologia blanchotiana, é um livro que “se oferece como uma rede solidamente tecida de significações determinadas, como um conjunto de afirmações reais” (BLANCHOT, 2011, p. 211), ou em outras palavras, um livro não literário.

Uma vez escrito o livro, ele tende a rumar na direção da obra, obra que, a nosso ver, Blanchot compreende como origem, na acepção em que Heidegger a utilizou em seu *A origem da obra de arte*, onde escreve: “Origem significa aqui aquilo

a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. [...] A origem de algo é a proveniência de sua essência” (s.d., p.11). Sendo uma essência primeira, anterior ao próprio artista, compreende-se bem por que Blanchot entende a obra como ausente e solitária do escritor, bem como de outras instâncias que a ele estejam ligadas. Não sendo produção de um indivíduo, mas antecedendo a ele, ela é a manifestação de uma fala neutra, de uma fala original, um murmúrio incompreensível que exige do escritor uma ação, a única que lhe cabe: escrever. Na sua escrita, contudo, o indivíduo vê-se diante de um problema: como dar corpo ao inominável, como falar do silêncio original, como, valendo-se apenas de palavras, chegar àquele ponto crônico em que a obra simplesmente é? Blanchot não vê saída. É por isso que nos fala da impossibilidade da literatura. Se a obra é solitária, como ele próprio afirma, isolada de quaisquer ligações com o mundo real, como, utilizando-se de palavras reais, fazer-se presente diante dela? Neste ponto, o pensamento de Roland Barthes parece-nos muito próximo, mais uma vez, do de Blanchot, quando aquele afirma: “ela [a literatura] é também obstinadamente irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível” (2007, p. 22). O impossível para Barthes corresponde à realidade, incapaz de ser transposta, em sua existência pluridimensional, para a existência unidimensional do texto. Essa discrepância é, para ele, o motor da arte literária que, nunca contente com o malogro, parte na tentativa de tornar real de outro modo seu objetivo. O pensamento blanchotiano segue uma lógica semelhante, conquanto para este o real não seja a meta a ser atingida, mas uma instância da qual é mister se libertar para que se atinja a obra.

A ela, a obra, Blanchot referiu-se de diferentes formas ao longo de seus livros, sempre associando-a a uma fala misteriosa. Ora chamada de “fala errante”, ora de “linguagem sem entendimento”, ou ainda de “fala secreta”, “rasgão na espessura do silêncio” e “obscura exigência”, essa obra inatingível, diferente da obra enquanto produto de uma escrita, configura-se como um dos elementos centrais da poética blanchotiana, sobre o qual vale deter-se mais demoradamente. É o que faremos na seção a seguir, partindo da imagem, usada pelo próprio Blanchot, do canto das sereias.

## 1.1 O canto das sereias

Conforme já havíamos mencionado, Maurice Blanchot não abre mão, em seus escritos teóricos, de uma linguagem essencialmente poética, marcada por imagens e conceitos incomuns. Dentre as diversas metáforas que cunhou para tratar do fenômeno literário, uma das mais conhecidas é, sem dúvidas, a sua imagem do canto das sereias. Evocando a antiga cena de Homero, Blanchot vale-se do lendário encontro de Ulisses com esses seres sobrenaturais para narrar o não menos fabuloso encontro do escritor com essa voz que o chama e o obriga a escrever. Como essa voz, o canto das sereias é inumano, ancestral e exterior a toda lógica humana, concentrando em si elementos antípodas que, ao invés de se excluírem, convivem e contribuem para a existência paradoxal dessa irreal potência. Vejamos a descrição que nos dá Blanchot:

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas. (BLANCHOT, 2005, p. 3)

Mais que uma fala, esse canto assemelha-se a um murmúrio, não satisfaz porque não se faz ouvir direito. É antes uma possibilidade, parece encaminhar-se para o lugar verdadeiro onde se pode ouvir o canto perfeito; daí o autor o chamar de “canto ainda por vir”. Sob este aspecto ele não é enganador, porquanto se revela como sombra e conduz “realmente ao objetivo”. Este sim é que é estranho e incômodo, pois é nele que se abriga o verdadeiro perigo do canto das sereias. Uma vez chegado ali, que pode mais o navegante, senão desaparecer? Como região de fonte e origem do canto, o objetivo, o ponto central, se constitui do mais puro e profundo silêncio, é mar onde afundam os navegantes e mesmo as sereias. Mas por quê?

Porque esse é o lugar da origem, o ponto solitário a que os homens querem chegar-se. Longe de figurar como um jardim frutífero em que a abundância governa, ele aparece como sendo um vazio, “um lugar de aridez e secura onde o

silêncio, como o ruído, barrasse, naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto” (BLANCHOT, 2005, p. 5). Saber onde cessa o canto, porém, não é fácil. O navegante nunca sabe ao certo quando a voz se calou, é impossível para ele discernir o canto do barulho das vagas. Daí que todos aqueles que se aproximaram desse ponto secreto “apenas chegaram perto, e morreram por impaciência, por haver prematuramente afirmado: é aqui; aqui lançarei âncora” (BLANCHOT, 2005, p. 4). Outros, é Blanchot quem nos diz, ultrapassaram o ponto; além dele nada viram senão o deserto, e perderam-se também, sem uma via que lhes proporcionasse o retorno.

Consta que foi Ulisses, o artiloso rei de Ítaca, o único a ouvir o canto das sereias e não sucumbir. Sua perfídia lhe teria permitido contemplar o espetáculo das sereias sem correr os riscos e sem arcar com as consequências inerentes a isso. Amarrado ao mastro de seu navio, o filho de Laertes contorceu-se e ouviu o inaudível canto, mas em segurança; venceu as sereias, mas, como nos lembra Blanchot, não saiu ileso. “Elas [as sereias] o atraíram para onde ele não queria cair e, escondidas no seio da *Odisséia*, que foi seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa” (BLANCHOT, 2011, p. 6). Seu preço, portanto, foi transformar-se em Homero. Movido pela prudência e astúcia que o livraram da certa desdita no mar, o esperto rei perdeu aquele ponto central, diferente de todos os que pereceram. Ao preferir a técnica ao deslumbramento, Ulisses retornou e permitiu que seu encontro fabuloso achasse lugar nos versos da *Odisseia*. Permitiu, assim, que o livro se erguesse em lugar da obra.

A perda, porém, não foi completa; conquistou-se a narrativa. Para Blanchot, ela se desenvolve sempre no reflexo do duelo entre Ulisses e as sereias. Nesse duelo, toda perfídia e aptidão, bem como toda prudência e artil do velho rei são sempre aperfeiçoados e utilizados. A isso ele chama de romance, e contrapõe à narrativa. Para Blanchot, o romance é a navegação prévia, está ligado à paixão dos homens e ao seu tempo. Ele não se ocupa de ir em direção a um destino, ele é aventura, entretenimento. É, como disse Hegel (1975, p. 1092), a epopeia do mundo burguês e se ocupa em mostrar e representar a este mundo seus caracteres, costumes e crenças. Ele é claro e seu território é o do dia. Ele se dedica a mostrar aos homens o seu próprio mundo, aquilo que eles são e aquilo que os alegra. Ele faz do tempo humano um jogo e desse jogo, superficialidade. Por outro lado, a

narrativa empreende o que o romance não faz. Diferente dele, ela ruma na direção de um ponto específico, quer alcançá-lo. Ela é sempre um único episódio: o do encontro de Ulisses com as sereias.

A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração [...] (BLANCHOT, 2005, p. 8)

O lugar para o qual a narrativa se move é o canto das sereias. Tal como o herói grego, ela se aproxima daquele ambiente de silêncio e origem e, tal como ele, é atraída pela voragem, que encanta e convida à desapareição. Assim como Ulisses, a narrativa acerca-se daquele ponto central e chega muito perto do silêncio original, onde desaparecem todas as palavras e tudo se perde. Diferente do romance, ela possui um propósito, mas isso não a liga ao sossego. Enquanto aquele navega aleatoriamente e faz do entretenimento o seu canto profundo, esta parte em busca do murmúrio ancestral, da fala neutra, que, como vimos, nunca se mostra. Desse modo, sua navegação também se faz infinita. Indo sempre em busca do objetivo, a narrativa retorna com as mãos vazias. Não tendo nunca completado sua jornada, não tendo nunca ouvido, como Ulisses, o canto completo, ela se transmuta em Homero.

Para que a narrativa exista, nos diz Blanchot, é preciso que alguém tenha vivido o acontecimento e que o conte. Esse pensamento faz par com o de Walter Benjamin, que, tratando do narrador, diz: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a dos outros” (1994, p. 201). Benjamin, no entanto, diz que essa experiência, contudo, está em baixa, o que o leva a colocar a arte de narrar “em vias de extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 197). Para ele, a narrativa tem perdido espaço para outras formas do contar: o romance e a informação. Ao primeiro ele associa uma narração afetada, fruto da engenhosidade e não da experiência. A segunda ele acusa de ser extremamente explicativa e, portanto, oposta à narração, uma vez que “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (1994, p.203). Parco em experiências de ação, o homem moderno, para Benjamin, não é mais capaz de narrar, senão de informar e criar ficções. O bom conselho, que ele reconhece como característica do bom narrador, não existe mais.

Para Blanchot, contudo, a narrativa permanece intocada. Isso porque a experiência de que trata é única e não está em baixa, pois ela é a experiência do encontro de Ulisses, e não pode ser descartada, uma vez que Blanchot reconhece a narrativa não como o relato do feito, mas como o próprio feito. Dessa forma, toda vez que se escreve algo, o canto proibido é novamente pronunciado, Ulisses é novamente amarrado ao mastro e novamente sai ileso. Essa é a lei secreta da narrativa. Ela só pode narrar a si própria.

“O poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento” (BLANCHOT, 2011, p. 47). Ele se assemelha, portanto, aos navegadores, absortos diante da misteriosa voz dos monstros marinhos. Seu objetivo é acercar-se da obra em sua solidão essencial, a região de fonte e origem em que tudo, mesmo a música e as sereias, desaparece. Sua meta, entretanto, é impossível, pois ele sente a premente necessidade de escrever. E o que escreve não é nada senão a tentativa frustrada de chegar-se àquela fala ancestral. Desse modo, pois, o poeta, o escritor, é, ao mesmo tempo, Ulisses e Homero. Ele é aquele que se aproxima, que se arrisca a ouvir o canto inaudível, o murmúrio secreto, mas que retrocede e faz daquilo que ouviu a ode. “É ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo” (BLANCHOT, 2005, p. 9). Desse modo, para que a narrativa comece, é necessário que ela já tenha começado, ou seja, para que Homero descreva o acontecimento, é preciso que antes Ulisses tenha ouvido o canto e tenha regressado. Ou ainda: para que o escritor descreva sua busca pela linguagem sem entendimento, é preciso que antes ele a tenha escutado, que a tenha querido. É exatamente por isso que Blanchot aponta outra diferença fundamental entre o romance e a narrativa: o tempo. Acerca do tempo desta última, ele diz: “a narrativa, tem para progredir, aquele *outro* tempo” (2005, p. 11). Fruto do embate com a “voz do abismo”, a narrativa desprende-se do tempo comum, não lhe segue a ordem. Ela se aproxima da solidão essencial, desprezando as convenções de passado, presente e futuro e tornando tudo um eterno presente, em que a façanha do grego se mantém sempre atualizada, sempre aqui, sempre agora. Parece-nos que a isso Barthes se referia quando, no seu “A morte do autor”, disse: “todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (2004, p. 61).

Mas voltemos ao escritor. Tendo retornado de procurar a fala errante que se encontra no centro do canto das sereias, ele, tal como Ulisses, não saiu ileso. Condenado a atualizar e reviver constantemente o acontecido, ele se vê preso num paradoxo: seu poder não é o de dizer. Explicamos: sendo obrigado a contar seu encontro com as sereias, de que falará o escritor? Como enquadrar aquele canto defeituoso e cheio de poder, que é o centro de sua mensagem literária, dentro de palavras, se ele é exatamente o lugar em que cessam todas elas? Sua necessidade de escrever “está ligada à abordagem desse ponto onde nada pode ser feito das palavras” (BLANCHOT, 2011, p. 48). Ele não tem escapatória. Quer escrever, mas o que sua escrita deseja é exatamente o lugar em que a linguagem cessa de ser um poder, em que todas as experiências precisam ser negadas para que, de algum modo, possam se afirmar.

Evocar o encontro com as sereias não é tarefa simples. Talvez por isso Blanchot o considere como a repetição do feito do grego: há sempre o risco da perda. Escrever torna-se a possibilidade de não escrever, pois o que se quer nomear é o inominável. Fonte de todo canto, o lugar de coro das sereias precisa ser negado se quiser ser cantado. Assim, para que Homero diga: “traz para cá teu navio, que possas o canto escutar-nos” (2004, 215), faz-se preciso que o verdadeiro canto, aquele que leva os marinheiros à perdição, cesse. De outra maneira não se poderia concretizar a narrativa. Ela nasce do paradoxal jogo entre a essência da literatura e a própria literatura; uma é a negação da outra. Foi esse o grande golpe que as sereias desferiram contra Ulisses. Tendo ouvido o canto e sobrevivido, ele deseja reproduzi-lo e, mais que isso, dominá-lo, arrastá-lo às regiões de sua força e moldá-lo para que se eternize em sua boca e memória. Mas — e nisso consiste a astúcia das sereias — o canto é o lugar em que fala o silêncio. Sua voz não pode ser reproduzida pela fala humana, pois se opõe a todas as palavras, é interminável e incessante, não fala. Ulisses não pode reproduzi-lo. Ao evocá-lo, ele o distancia, cobre sua natureza essencial com uma capa ilusória de linguagem, converte-se inevitavelmente em Homero, aquele que conta, mas que não viu nem ouviu o canto das sereias.

[...] aquele que escreve é igualmente aquele que “ouviu” o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa

intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite, dominou-a ao medi-la. (BLANCHOT, 2011, p. 29)

Homero e Ulisses, para que ocorra a narrativa, devem ser, portanto, a mesma pessoa. Enquanto se depara com o ponto central e astutamente dá meia volta, o escritor é Ulisses, é aquele que “ouviu” o interminável e não se entregou a ele. Houvesse feito, haveria conquistado a essência da literatura, que é silêncio e nada, mas teria perdido a coisa cuja essência conquistara. Desse modo, não escreveria, pois não sobreviveria à atração fatal que o levaria às profundezas. Seria um escritor de quem se poderia, contraditoriamente, ainda que com toda lógica, dizer: “Nunca escreveu nada”, exatamente o que escreveu Blanchot a respeito de Joseph Joubert.

Tendo percebido a existência do ponto secreto, fonte e origem de toda literatura, Joubert dedicou seus esforços a alcançá-lo. Nesse movimento, sacrificou todas as suas pretensões literárias. “Tudo indica que, até os quarenta anos, ele se sente pronto para produzir belos escritos, como tantos outros” (BLANCHOT, 2005, p. 75), a partir, porém, do momento em que se põe a escrever e faz da literatura uma questão, seus objetivos se modificam. Preferindo o centro à esfera, ele abandona todas as ambições e, como os marinheiros encantados, atira-se ao lugar preferido, onde nada se pode dizer. Seu afundamento nesse espaço é tal que ele chega a afirmar: “Não tenho mais superfície”, sobre o que Blanchot comenta:

“Não tenho mais superfície.” O que, para um homem que deseja escrever, que sobretudo só pode escrever como arte, pelo contato com as imagens e pelo espaço onde elas se põem em contato, é uma afirmação penosa. Como falar a partir somente da profundidade, nesse estado de afundamento em que tudo é árduo, áspero, irregular? Coisa interior, coisa afundada. (BLANCHOT, 2005, p. 72)

Mais que fazer livros, Joubert quis se tornar mestre do ponto extremo que, uma vez encontrado, dispensa toda escrita. Lugar árduo, áspero e irregular, o ambiente no qual se move é a vazia região-mãe da música a qual Blanchot nos diz que é estéril e completamente privada de música. Lugar das potências ancestrais, em que domina a solidão essencial, esse é o espaço da imobilidade, não se liga às circunstâncias reais nem se preocupa em se fazer entender. Joubert sabe que, nesse espaço, entendimento e razão são insuficientes, ele sabe que ali não convém dizer coisa alguma, verdadeira ou falsa, pois que a “coisa interior” na qual está afundado é estranha a toda verdade e razão. Ele reconhece que esse lugar sem

superfície é o domínio puro da arte, a essência primeira, através da qual ela vem a ser.

Alojado na profundidade, Joubert se interessa mais pela arte que pela obra, sabe que uma é a negação da outra e que, para que a segunda fale, é preciso fazer calar a primeira. Ele está, contudo, enfeitiçado pela voz das sereias, ouvindo a fala errante, incessante e interminável e esperando, quem sabe, o seu termo, para colocar-se no trabalho de escrever. Mas a voz não cessa nem termina, e seu livro é apenas silêncio e nada, onde reina o infinito e o pleno. Côncio de que sua escrita não deseja menos que o ilimitado, Joubert se furta a escrever, pois sabe que toda escrita é território do limite, uma trajetória em torno do ponto central. Desviando-se do pouco a pouco que as palavras são capazes de fornecer, ele quer dizer tudo ao mesmo tempo, de uma única vez, sem interrupção alguma. Joubert deseja escrever o infinito.

O que supõe tanto um pensamento completamente diverso daquele dos raciocinadores, que caminha de prova em prova, quanto uma linguagem totalmente distinta da do discurso (preocupações essências do autor dos *Carnês*). O que supõe, mais profundamente, o encontro ou a criação daquele espaço de vacância onde, nenhuma coisa particular vindo romper o infinito, tudo está como que presente na nulidade, *lugar onde nada terá lugar senão o lugar [...]* (BLANCHOT, 2005, p. 86)

O infinito é o canto das sereias, é ele que o escritor deseja colocar em seu livro, o livro supremo que nunca será escrito, pois a fala das sereias é contínua, nunca se pode começá-la nem terminá-la. Daí que toda obra é incompleta, pois sempre um algo virá romper o infinito e pôr em limites o que não possui arestas. Blanchot chama a isso de livro e lamenta que o inaudível canto se torne “infelizmente um livro, nada mais do que um livro” (2005, p. 10). Não obstante a impossibilidade, é sempre para esse centro de silêncio que se direciona o escritor, em seu frustrado trabalho, que nunca está completo, mesmo quando hipoteticamente terminado, como adverte o autor dos *Carnês*: “Acabar! Que palavra! Não acabamos quando paramos ou quando declaramos ter terminado” (apud BLANCHOT, 2005, p. 77).

Autor de não mais que fragmentos, reflexões sobre o ato de escrever, dispostos no que hoje se conhece por *Carnês*, Joubert recusou-se a escrever o tão esperado livro acerca do qual seus amigos sempre questionavam. Ele fracassou, aparentemente. “Mas preferiu esse malogro ao compromisso do êxito” (BLANCHOT,

2005, p. 89). Diferente de Ulisses, seus feitos se engolfaram no profundo mar. Preferindo a origem a um canto limitado, Joubert é o marinheiro que se recusa a virar Homero e que se entrega por completo à solidão essencial da obra, que o priva do mundo, da glória e da luta diligente por seus livros.

Mas se é penosa a situação de Joubert, a do escritor que, como Ulisses, dá meia volta e se converte em Homero também não é fácil. Condenado a traduzir um idioma impraticável, ele se vê na soleira entre dois mundos, que o premem e exigem, cada um à sua maneira; e aos quais, sob nenhuma hipótese, ele pode recusar. Sendo aquele que entrou no entendimento da fala neutra, seu desafio agora é o de torná-la humana e dotada de forma. Nesse trabalho, um novo embate se descortina, o embate duro entre a voz das sereias e as cordas no mastro, em que cada um dos elementos, buscando absoluto domínio sobre o indivíduo quer, ao mesmo tempo, coexistir absolutamente com o outro, seu antípoda.

A esse trabalho homérico — em todos os sentidos — do escritor que se aproximou do centro, dedicaremos a próxima seção, buscando ver como, afinal, contribui o canto das sereias para a construção da literatura enquanto obra, não apenas enquanto essência.

## 1.2 O trabalho de Homero

A figura das cordas que seguram Ulisses e o impedem de empreender o salto definitivo em direção à obra e sua solidão essencial pode ser encarada como a condição *sine qua non* do escritor: um homem comum lutando contra forças abismais. Nessa luta, o homem sente o inevitável desejo de entregar-se e anular-se, desaparecer no vazio da obra. Mas as cordas o impedem, e elas são, como o canto que atrai, também uma fala. Sua fala, porém, não é a original, canto inaudível; é fala humana.

O homem fala. Falamos quando acordados e em sonho. Falamos continuamente. Falamos mesmo quando não deixamos soar uma palavra. Falamos quando ouvimos e lemos. [...] Falamos porque falar nos é natural. Falar não provém de uma vontade especial. Costuma-se dizer que por natureza o homem possui linguagem. Guarda-se a concepção de que, à diferença da planta e do animal, o homem é o ser vivo dotado de linguagem. (HEIDEGGER, 2008, p. 7)

Essa fala naturalmente humana se configura pelo som e presença, opondo-se àquela primeira, marcada por silêncio e ausência. Essa fala com que somos naturalmente dotados possui caráter pragmático e serve para que os homens comuniquem sensações e pensamentos. Para Heidegger, de acordo com o que lemos, é exatamente esse falar que diferencia o homem das demais formas de vida. Ele é o modo como nos organizamos e nos classificamos, é nossa via de acesso ao mundo, sem a qual estaríamos completamente à mercê daquela voz ancestral, que desclassifica e tira de tudo sua identidade, é o modo como nos opomos a ela e à mudez encantatória.

Sendo portador dessa voz, Ulisses não quis despojar-se dela. Antevendo a glória que lhe adviria por haver enfrentado as perigosas sereias e sobrevivido, sua preferência foi a do seu canto, canto humano por meio do qual a *Odisseia* se fez. Também canto limitado, como já vimos. O modo de seu cantar, contudo, não é simplório. Sua ligação com o ponto central — ligação de negação, mas ainda sim uma ligação — lhe confere o signo da complexidade.

Arrastado de volta pela força das cordas, ou seja, de sua fala humana, Ulisses vê-se condenado a falar (mesmo seu silêncio seria uma fala, de acordo com Heidegger, mas não é o silêncio que ele escolhe). Condenado a falar, é à narrativa, não ao romance, que ele recorre. O ato de sua escrita não é o inofensivo traslado de uma realidade dada para uma realidade escrita, é o ato doloroso da construção de uma escrita difícil, pois, lembremo-nos, ele trará de volta seu encontro com as sereias. Desse modo, mesmo valendo-se de uma fala humana, o agora escritor precisará moldá-la ao propósito de seu trabalho. E para tal, a fala comum torna-se inútil e faz-se necessária a utilização de uma outra linguagem.

Essa linguagem precisa apresentar-se como linguagem dentro do processo de escrita se quiser ser a presença do evento entre Ulisses e as sereias. É por isso que uma linguagem comum não basta, pois, no seu exercício, “a linguagem cala-se como linguagem” (BLANCHOT, 2011, p. 33) e deixa falar os seres, enquanto que no processo da narrativa blanchotiana o que precisa falar não são os seres, mas a própria linguagem, como diz Barthes no seu já citado “A morte do autor”. Mas como calar os seres e deixar que a linguagem fale?

Para responder a essa questão, Blanchot estabelece distinções entre a fala comum e a fala do poeta. A primeira ele associa ao caráter representativo da linguagem, em que cada palavra tem o seu correspondente exato no mundo. Isso

leva a linguagem a calar-se enquanto tal, uma vez que ela se converte em mero instrumento de comunicação e de relação do homem com o mundo e com os objetos. Nesse processo, enquanto anulação de si mesma, ela permite que os seres falem e que, a partir dela, tornem presentes as coisas e as transmitam a outros. Ela desaparece para que o mundo surja. Essa desapareição, contudo, é ilusória, como Blanchot nos mostra:

A linguagem corrente chama um gato de gato, como se o gato vivo e seu nome fossem idênticos, como se o fato de nomear não consistisse em reter dele somente a ausência, o que ele não é. Todavia, a linguagem corrente tem momentaneamente razão nisto: a palavra, se exclui a existência do que designa, remete-se ainda a ela pela inexistência que se tornou a essência dessa coisa. Nomear o gato é, se o quisermos, fazer dele um não-gato, um gato que cessou de existir, de ser o gato vivo, mas não por isso fazer dele um cão, nem mesmo um não-cão. Essa é a primeira diferença entre linguagem comum e linguagem literária. A primeira admite que a não-existência do gato, uma vez passada para a palavra, leva a que o próprio gato ressuscite plena e certamente como sua idéia (seu ser) e como seu sentido: a palavra lhe restitui, no plano de ser (da idéia), toda a certeza que ele tinha no plano da existência. (1997, p. 313)

Tal como ocorre à linguagem literária, a fala comum também é marcada pela ausência. Para que algo seja nomeado, é preciso que esse algo se faça ausente e se torne presente tão somente na palavra, que é sua negação. É, portanto, por meio da negação que a fala comum afirma, pois, embora negação, ela só se concretiza a partir da existência do que nega. A discrepância, contudo, não é fatal e parece passar despercebida. A ausência que é a linguagem se torna presença sem grandes obstáculos, graças ao pragmatismo do qual está impregnada. Constrói-se, assim, um ambiente estável, sobre o qual é possível assentar bases seguras para a comunicação entre os homens e para a classificação e compreensão do mundo. A certeza dada às palavras torna-se desse modo mais sólida que a certeza do que existe, uma vez que os conceitos se firmam e as coisas não.

Apesar do paradoxo, temos, nesse caso, uma linguagem tranquila e coberta de razão. O mesmo, porém, não podemos dizer da linguagem literária. Sendo uma fala humana, como a fala corrente, dela se diferencia em um aspecto. Diferente da fala comum, que encontra sua força motriz no mundo, a fala literária encontrará seu motor fora de qualquer esfera mundana. Seu ponto de partida e de chegada é aquele lugar essencial representado pelo canto das sereias, lugar inalcançável, onde impera um silêncio absoluto. Assim, mesmo pertencendo aos

domínios do homem, essa fala escapa a sua autoridade, não sendo uma fala comum e sossegada, como a que acabamos de ver. Dela Blanchot diz: “A linguagem literária é feita de inquietude, é feita também de contradições” (1997, p. 313). O paradoxo sobre o qual se assenta toda linguagem humana e que passa por inexistente na fala comum, é, no campo literário, condição que não se pode ignorar. Enquanto o gato, ao ser nomeado, ganha solidez no dizer ordinário, no campo de ação do escritor, ele se esvanece, desaparece e se distancia, não deixando qualquer rastro atrás de si. Blanchot pergunta: “o que significará então tornar ausente ‘um fato da natureza’, apreendê-lo por essa ausência, ‘transpô-lo em seu quase desaparecimento vibratório?’”, ao que ele próprio responde: “Significa essencialmente falar” (2011, p. 32).

É essa a função da linguagem literária: fazer as coisas desaparecerem. Como a linguagem comum, para que ela comece, é preciso que o mundo se cale e se torne ausente, é preciso, como diz Blanchot, que a vida “tenha feito a experiência do seu nada, que ela tenha ‘tremido nas profundezas e tudo que nela era fixo e estável tenha vacilado’” (1997, p. 312). Isto quer dizer que toda linguagem se assenta sobre o vazio. Esse vazio é fundamental na distinção das linguagens, pois é através da relação que elas estabelecem com ele que se discernem entre literária e comum. Esta última dá ao vazio a aparência de presença e com isso consegue criar sentidos fixos para as coisas, mesmo quando elas são instáveis. Nisso difere daquela, marcada principalmente por se interessar pela ausência. Mais que a fala cotidiana, ela cumpre bem sua designação de tornar ausente um fato da natureza e apreendê-lo por sua ausência, pois ela não ignora que, no processo de dizer, o que se torna ideia não é a coisa existente, mas sua não-existência. Essa linguagem “observa que a palavra gato não é apenas a não-existência do gato, mas a não-existência que se tornou *palavra*” (BLANCHOT, 1997, p. 313). Consciente dessa metamorfose, a fala da literatura se torna inquieta, pois não se contenta com a limitada transposição do irreal para a realidade reduzida da palavra. Ambiciosa, quer apreender o vazio em sua incompletude. Para isso, deixa o mundo e suas certezas e parte em busca daquele nada que tão tacanhamente nomeou. Nesse processo, afrouxa os laços dos sentidos e faz das palavras realidades cambiantes, cujos significados não são fixos nem dados previamente. Ela aproxima a palavra da “liberdade selvagem da essência negativa”, ou, em outras palavras, do centro do

canto mítico das sereias, em que tudo se cala, pois significado algum resiste naquele ambiente de vazio e nada.

Assim começa essa perseguição pela qual toda linguagem, em movimento, é chamada para responder à exigência inquieta de uma única coisa privada de ser, a qual, após ter oscilado entre cada palavra, procura retomá-las todas, para negá-las todas ao mesmo tempo, a fim de que designem, nele submergindo, esse vazio que elas não podem preencher nem representar. (BLANCHOT, 1997, p. 314)

Ao contrário da linguagem cotidiana, esta possui designativos ligados ao movimento, como vemos na citação transposta. Sua busca pela impossibilidade a investe do signo do desassossego. Na tentativa de responder à exigência inquieta da obra, a fala nunca encontra repouso, pois o que quer designar sempre lhe escapa e ela é, a cada vez, renegada pela substância negativa de que tenta se apropriar, não sendo jamais o contato direto com o objetivo, mas uma realidade apartada e completamente diversa. Essa rejeição por parte do nada a que se quer chegar se dá porque, sendo uma fala humana, a linguagem, mesmo a literária, é a oposição da fala errante. Ela quer chegar-se a esse nada, mas ele lhe é anterior, é uma fala ancestral, alheia a toda razão e objetividade. “A linguagem sabe que seu reino é o dia, e não a intimidade do não-revelado” (BLANCHOT, 1997, p. 314). É por isso que, à semelhança das cordas que amarravam Ulisses, a linguagem é um recuo ante a solidão essencial, pois, no ambiente absoluto, nenhum sentido está amarrado e fixado. Ali, todas as coisas, livres da fala humana, encontram aquela liberdade selvagem que citamos há pouco.

Mas a linguagem literária é exatamente o movimento para esse espaço do qual ela é a negação. Para que exista é preciso que não apenas o mundo seja renegado, mas que também a fala errante da qual o poeta ouviu o murmúrio se cale. Como Homero em seu ofício, a linguagem deseja o canto das sereias. Mas a existência de Homero se deve ao fato de que Ulisses renegou a música sobrenatural. Para que Homero, bem como a linguagem, exista é preciso excluir algo, esse algo é o vazio e o nada, o cerne da voz das sereias, que eles têm como objetivo. Esse é, pois, o tormento da língua: sempre lhe falta algo exatamente pela necessidade que ela tem de ser esse algo que falta. Nesse impasse, Blanchot vê uma saída, não muito esperançosa. Diz ele: “Onde reside então minha esperança de alcançar o que rejeito? Na materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são coisas” (1997, p. 315).

Blanchot reconhece que todo o esforço da linguagem de alcançar a essência, ou existência, das coisas resulta na obtenção de uma única existência: a da própria linguagem. Sendo, pois, uma realidade dada, uma coisa, as palavras não podem representar outras coisas. Sendo um “maciço de existência”, elas não podem deixar que nada fale por seu intermédio, senão elas próprias. Diferente da língua do dia a dia, que desaparece em si mesma, levada pelo uso e pela utilidade, a fala literária, incapaz de comunicar, dada sua mobilidade de sentidos, se instaura enquanto linguagem. Movendo-se em direção à fala errante, toma de empréstimo dessa o isolamento do indivíduo que a produz, não se submetendo à sua intenção de representação de mundo, seres, opiniões ou sensações. É desse modo que ela se deixa falar e faz calar os seres.

Nessa fala, já não somos devolvidos ao mundo, nem ao mundo como abrigo, nem ao mundo como metas. Nela, o mundo recua e as metas cessaram; nela, o mundo cala-se; os seres em suas preocupações, seus desígnios, suas atividades, não são, finalmente, quem fala. Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam. (BLANCHOT, 2011, p. 35)

Os seres se calam e só a linguagem fala, não sendo apenas ausência do que se quer, mas a presença dessa ausência. Assim, escondidas no seio do canto humano, as sereias obrigam esse canto a lhes fazer menção, elas o fazem ceder à sua exigência, fazendo dele a afirmação de um espaço vazio. Falando sozinha, tendo em si própria seu fim, de que fala, então, essa linguagem poética? De nada. Ou melhor, é o nada que fala nela, como explica Blanchot: “é um nada que pede para falar, nada fala, nada encontra seu ser na palavra, e o ser da palavra não é nada. Essa fórmula explica por que o ideal da literatura pôde ser este: nada dizer, falar para nada dizer” (1997, p. 312).

Nesse complexo processo de construção da linguagem, o escritor empreende o movimento dos opostos. Seu ato é a re-encenação do duelo entre Ulisses e as sereias. Agora, contudo, o combate não se dá no mar, mas na mesa do escritor. Querendo atender à exigência da obra, ele busca aproximar-se do nada de onde ela promana, ao mesmo tempo em que se afasta dele, interpondo entre ambos a realidade concreta e ilusória da linguagem literária. Sobre esse duelo, mais caseiro embora não menos árduo, de construção dessa linguagem ímpar, Blanchot também se deteve, dando atenção ao modo como as forças até aqui descritas atuam na elaboração do feito artístico. Vejamos:

Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia. (2011, p. 15)

Essa é a imagem de que se vale nosso teórico para ilustrar o que ele chama de *preensão persecutória*. Detentora do lápis, a mão do escritor deseja mantê-lo ativo, agindo mesmo contra as intenções de seu possuidor. Sua ação só é estagnada quando a outra mão intervém e lhe arranca o instrumento, colocando-o em inação. Possuidora de um desejo incontido de escrever, contudo, a primeira mão, não cedendo ao esforço da outra, persegue-a na tentativa de recuperar o objeto perdido. É esse o movimento que recebe a designação apresentada e é para ele que atenta Blanchot, para a estranheza de sua realização: “O que é estranho é a lentidão desse movimento. A mão move-se num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança, mas, antes, a sombra do tempo” (BLANCHOT, 2011, p. 15). Tempo pouco viável o dessa mão doente, ele é o mesmo que o autor associa com a narrativa: tempo não humano, tempo inexistente, em que tudo se encontra presente, agora mesmo e já. Não obstante a perseguição e o desejo de retomar o lápis, essa mão não se importa em dar fim ao trabalho. Ela parece querê-lo sempre presente, sempre em trânsito, ela se recusa a dar-lhe um fim e entregá-lo ao passado. Atendendo ao apelo que lhe faz a fala errante, essa mão faz do escrever um “entregar-se ao fascínio da ausência de tempo” (BLANCHOT, 2011, p. 21). Desse modo, seu trabalho se torna impossível, pois, ainda que seja aquele que ouviu a linguagem sem entendimento, o escritor é, tal como o Orfeu blanchotiano, culpado de impaciência. Pouco afeiçoado à amplidão do espaço da obra, ele interfere na sua composição enviando a outra mão, único elemento desse jogo que está sob seu comando, e ordenando-lhe que interrompa a escrita. É esse seu único poder, e o seu erro: querer pôr um fim ao interminável.

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante. (BLANCHOT, 2011, p. 16)

Mais uma vez indo de encontro ao senso comum, Blanchot associa ao escritor a possibilidade única de parar de escrever, aparentemente contrariando seus argumentos de que a escrita é uma ação do campo humano e, portanto, uma negação da fala errante. A contradição, de fato, existe, mas se justifica. Devemos lembrar que o processo de escrever, não obstante ser uma ação humana, é uma resposta à exigência da obra, que é isso que ela pede daquele que ouviu a linguagem impraticável. Desse modo, conquanto seja a negação do que a motiva, a escrita é o meio único de aproximação desse ponto neutro, e só o é porque ele exige dessa maneira. Assim, embora seja o agente da escrita, o escritor não tem sob seu domínio a mão trabalhadora. Ela não age sob sua tutela; move-se como que sozinha, atendendo unicamente ao apelo da “doença” que a acomete, que é a afirmação da solidão. Enquanto indivíduo *ao nível do mundo*, só cabe a ele, escritor, cercear o poder que a obra exerce sobre si e sua mão. Só cabe a ele a decisão de enviar a outra mão para duelar com a primeira e subtrair-lhe o lápis. Sua única capacidade é essa, porque “escrever nunca é um poder de que se disponha” (BLANCHOT, 2011, p. 64).

Isso, contudo, não lhe confere sossego. Ao interromper o caminho traçado pela obra, o escritor vê-se obrigado a tornar em paciência sua impaciência, pois o resultado de sua intervenção nunca é o produto final de um processo; é antes um fragmento, um exercício apenas. Ao privar a mão doente da posse do lápis, ele vê que não atingiu o que buscava, que seus planos não se concretizaram.

O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Portanto, volta a pôr mãos à obra. Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o a um trabalho ilusório. (BLANCHOT, 2011, p.13)

Assim, ele volta mais uma vez à busca da origem e entra mais uma vez na ausência de tempo. Ele se vê obrigado a conceder à mão, que por um instante fora privada de seu movimento, o poder de voltar a executá-lo, sem pressa, até ser novamente interrompida pela outra mão, símbolo da impaciência do escritor e de sua ligação com o mundo, que o faz crer que uns instantes a mais poderão levá-lo a concluir o que começou. Mas no seu trabalho sem fim, a mão doente sabe que isso é impossível, ela sabe que o ponto central é inacessível e que, por isso, deve trabalhar para sempre, a fim de aproximar-se — não mais que isso — dele. É essa a

imagem de Ulisses se debatendo amarrado ao mastro de seu navio. O desejo incontido de entregar-se ao infinito é tolhido pela força das cordas, que o prendem ao mundo e exigem que retorne.

Rimbaud é um exemplo claro desse incessante duelo causado pela preensão persecutória. Enquanto trata do tema, em um de seus ensaios, Blanchot lança a seguinte questão: “Por que é que, se ele [o escritor] rompe com a obra, como Rimbaud, esse rompimento nos impressiona como uma impossibilidade misteriosa?” (2011, p. 16). A resposta reside, sem dúvida, na mão doente e no seu trabalho sem fim. Como, no caso de Rimbaud, teria essa mão e a doença que a acomete, finalmente, encontrado descanso? Em *A conversa infinita*, o teórico nos esclarece. Mostra que a sucumbência da preensão, no caso de que tratamos, não se deu de modo fácil e rápido — se é que se deu — como a História literária faz parecer ter acontecido. Após o “Adeus”, que encerra *Uma estadia no inferno*, considerada como a obra final do jovem, na qual rompe com a literatura, ou toma a decisão do rompimento, Blanchot nos mostra que o poeta esteve envolvido com questões de poesia. Ele explica:

Não temos prova decisiva de que em Londres, um ano após a ruptura ou mais tarde, Rimbaud ainda evidenciasse ser poeta. Por outro lado, e em duas ocasiões, ele evidenciou ser literato: uma primeira vez ao copiar — passando a limpo — seus poemas em companhia de Germain Nouveau [...]; em seguida, em 1975 [sic], em Stuttgart, ao remeter a Nouveau, por intermédio de Verlaine, “poemas em prosa” “para serem impressos”. Sabemos portanto que até 1875 ele conserva uma certa preocupação literária. Mesmo que não escreva, ainda se interessa pelo que escreveu, repisa os caminhos que traçou; *mantém-nos abertos como uma possibilidade de comunicação* com seus amigos. (2010, p. 10, grifo nosso)

Dois anos após sua obra final, ainda vemos o jovem Arthur Rimbaud envolto com seus poemas, passando-os a limpo, preparando-os para a impressão. Blanchot diz que, embora não evidenciasse ser poeta, o autor de *A carta do vidente* ainda mantinha tais escritos abertos como possibilidade de comunicação, como que admitindo que a intervenção da outra mão viera cedo demais e que talvez fosse preciso chamar a mão doente de volta ao trabalho. É nisso que acredita Blanchot. Para ele, a preensão persecutória nunca cessou de atormentar o poeta francês. Mesmo na sua recusa de ser poeta, a voz inaudível parecia exigir-lhe algo.

Dizer que a experiência de Rimbaud na época das *Iluminações* e de *Uma estação no inferno* levou-o ao silêncio de Chipre, ao tráfico do Harar, às

comunicações com a Sociedade de Geografia, quer dizer que, de sua decisão de romper com a poesia, reconhecemos apenas uma sinceridade de fachada, já que, aventureiro, traficante de armas e explorador novato, ele teria continuado, sob outra forma e de maneira mais profunda, os mesmos objetivos, os mesmos desregramentos, a mesma busca do desconhecido do tempo dos esplendores poéticos. (BLANCHOT, 1997b, p. 153)

Ao dizer que de sua decisão de abandonar a poesia podemos reconhecer uma sinceridade apenas de fachada, Blanchot expõe sua crença de que Rimbaud jamais tenha abandonado, de fato, o mundo poético, como prova o fato de se ocupar ainda de seus escritos dois anos depois do declarado fim. Levanta também a hipótese de que o poeta tenha atendido à exigência através de seu modo aventureiro de viver, que, possivelmente, através dele, tenha atingido o objetivo de sua poesia: “ver mais do que pode ver, conhecer mais do que pode conhecer” (BLANCHOT, 1997, p. 152), ou, em outras palavras, o ponto central. Essa segunda parte, porém, nos parece bem mais hipotética do que realmente aceita por Blanchot. Para ele, Rimbaud atendeu à exigência da obra através da escrita. É certo que ele reconhece a má qualidade das cartas pós-Chipre; diz que, aos amantes da literatura, elas se afiguram como mal escritas, decepcionantes e indignas de tão grande escritor. Mas afirma:

Por isso, o que nos espanta não é a má qualidade das suas cartas, mas, pelo contrário, o tom eternamente teimoso, furioso e sem ida nem volta que, através das fadigas, do trabalho e das renúncias de todas as espécies, até no leito de morte continua nele a perpetuar Rimbaud. (BLANCHOT, 1997, p. 158)

Mesmo nos escritos considerados mais pobres atribuídos ao poeta, Blanchot reconhece o mesmo tom dos poemas da grande fase, embotado, é claro, pelas fadigas do trabalho e pelas renúncias, mais ainda vivo e operante, acompanhando o poeta até o leito da morte.

Há ainda a questão das *Iluminações*, das quais fala Blanchot, escritas depois do “Adeus” e que mostram a recusa do poeta diante da própria recusa. Embora escrita depois, essa obra não é tida por nosso autor como a última escrita por Rimbaud. Essa posição, vimos, é atribuída ao “Adeus”. Para Blanchot, *Iluminações* pertence a um tempo recusado e se configura como um excedente. Ele a vê como um livro escrito nos “interstícios dos dias [...] para que pudesse tomar lugar numa vida a partir de então – a não ser por ‘fraqueza’ – sem literatura” (2010, p. 14). Parece um livro salvador, escrito para que o poeta pudesse suportar sua vida

sem literatura. E se apresenta como prova da constância daquela mão portadora do lápis, não obstante ser, como diz Blanchot, preciosista, sinal, sem dúvida, da interferência daquela outra mão, serva das circunstâncias cotidianas, que intervina no processo da escritura.

Até aqui vimos o caráter profundamente ambíguo que permeia a poética blanchotiana, representado pela figura de Ulisses, que enfrenta as sereias e depois se converte em Homero na tentativa de reproduzir o extraordinário fato. Entendemos como o canto ouvido pelo herói grego tem ligação com a solidão essencial da obra, fonte de todo exercício artístico e origem da natureza paradoxal e inquieta da literatura. O modo como essas forças antípodas — Ulisses e sua astúcia, as sereias e seu encanto — duelam na formação da linguagem literária vimos sob a imagem das mãos que disputam a posse do instrumento, querendo uma ceder ao fascínio da exigência da obra, e querendo a outra ceder às pressões do mundo exterior, “ou seja, a história, a figura do editor, das experiências financeiras, das tarefas sociais, [que] pronunciam esse fim que falta” (BLANCHOT, 2011, p. 12).

Renegando a tradição mimética, Blanchot situa a origem da literatura fora do mundo, numa instância ancestral e absoluta, à qual o homem tenta chegar-se, mas que permanece interdita por natureza. Essa interdição sem dúvida diz muito a respeito das obras que nos propomos a estudar neste trabalho. Marcadas por uma negação das convenções tradicionais da literatura, elas muito se achegam ao pensamento blanchotiano no que este tem de paradoxal e de inquieto. Seus conceitos, estudados aqui, embora com muita brevidade e não em sua inteireza, serão um guia adequado às considerações que teceremos a respeito dos dois livros e servirão para que, a partir de sua leitura, possamos, através deles, dizer o que de fato a literatura é, pois, para nosso pensador, “cada livro decide absolutamente o que ela [a literatura] é” (2005, p. 294). A figura das mãos que se opõem e do caráter fragmentado da obra, oriundo dessa oposição, sem dúvida, será de grande valor às nossas observações acerca do constante trânsito de Bernardo Soares pela Rua dos Douradores e pela escrita de seu livro-caixa e de sua “autobiografia sem factos”. Do mesmo modo será de relevância acentuada a ideia do canto das sereias e de seu centro inatingível para os argumentos que teceremos a respeito de *Água viva* e de seu caráter fluido e carente de enredo, muito próximo do centro inabitável em que cessam todas as palavras.

## 2 UM TRÂNSITO PELA RUA DOS DOURADORES

Livro do silêncio, como acertadamente o chama Elaine Cintra (2005, p.64), o *Livro do desassossego* apresenta muitas aproximações com a poética blanchotiana que exploramos no capítulo precedente. Sendo um texto em permanente incompletude, ele parece ser a expressa imagem do que o francês denominou de narrativa, que é o constante encontro de Ulisses com as sereias. Muito diferente do romance, a narrativa caminha em direção a um ponto específico, que, por natureza, é inatingível. Deve, desse modo, abrir mão do tempo e espaço comuns e atirar-se num *outro* tempo e espaço, pouco ou nada humanos, que só podem ser tangenciados por aquela mão doente da preensão persecutória. Essa é sua natureza complexa, que se opõe à do romance, nítido reflexo de um tempo e sociedade, que, de acordo com Blanchot, ruma de um a outro ponto na busca de um substrato que o justifique. Próximo, pois, da narrativa, o *Livro do desassossego*, com seus mais de quatrocentos fragmentos, tece um estranho diário de seu autor, por ele mesmo denominado, “autobiografia sem factos”, no qual diz: “São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer” (PESSOA, 2006, p. 50). Tal afirmação dá-nos a ideia da dimensão e natureza do escrito, muito próximo da descrição blanchotiana de literatura, a qual diz que o ideal desta é falar para nada dizer.

Sendo o silêncio, portanto, o ideal para o qual caminha o *Livro do desassossego*, vemos repetir-se nele todo o processo poético descrito por Blanchot. Da contemplação das sereias, passando pelo recuo de Ulisses e sua conversão em Homero, e chegando até o duelo de forças travado no ato da escrita, tudo se materializa na execução deste livro de Fernando Pessoa. E com um agravante: em modo superlativo. Isso dizemos porque, diferente de muitas publicações, a autobiografia sem fatos não é um livro que se dê ao descanso. Começada em 1913, com a publicação de “Na floresta do alheamento”, identificada com o nome do poeta e a indicação de pertença ao “*Livro do desassossego*, em preparação”, ela jamais se concluiu. Ocupando-se dela por toda a vida, Pessoa parecia torná-la cada vez menos pronta, como diz Richard Zenith na *Introdução* à sua edição do *Livro*: “Pessoa trabalhou nesta obra durante o resto da vida, mas quanto mais a ‘preparava’, mais inacabada ficava. Inacabada e inacabável” (2006, p. 9).

Inacabável, sem dúvida, por conta de seu objetivo, por natureza inalcançável. Dele nos fala Cintra (2006, p. 62), com mais precisão:

Ao compor o livro de sua vida, o livro-síntese de toda sua obra, Fernando Pessoa sai em busca do que há além da palavra, ou antes dela, uma vez que as limitações impostas pela mesma não serão suficientes para suprir essa necessidade de ser tudo e todos que impregnava os seres desse autor.

O silêncio, pois, para o qual tende o *Livro* não é aquele de nada dizer; ele é a manifestação do que há antes da palavra. Ou seja: ele é a presença da fala ancestral. Essa fala pertence a esferas não humanas e é portadora, conforme vimos no capítulo anterior, da solidão essencial. Tentar alcançá-la é, portanto, lançar-se numa tarefa impossível e, por conseguinte, infinita. Daí ser inacabável o projeto literário de Pessoa, pois um livro que se destina a alcançar o absoluto deve ser um livro cheio de paciência, seu tempo não pode ser o tempo humano, porque o que pretende alcançar pertence ao infinito, e, ali, o tempo, como tudo mais, sobretudo as palavras, desaparece. Por isso afirmamos acima que o *Desassossego* representa bem a narrativa blanchotiana. Diferente do romance, que é reflexo de seu tempo, um tempo burguês e iluminista por excelência, no qual a razão é senhora absoluta, o tempo da narrativa, assim como o do livro em questão, é outro. Não é à toa que os fragmentos do pretense diário não são datados. Eles não se propõem a um registro do cotidiano de seu autor; são, pelo contrário, a tentativa de captar o momento que os precede, momento anterior à palavra e alheio ao homem.

Nesse empreendimento, Pessoa demonstrou-se seduzido pela exigência da obra. Longe de manifestar impaciência pela incompletude de seu escrito, ele parece ter se entregado àquele outro tempo que a obra requeria, até ser interrompido, quem sabe pela morte, quem sabe, enfim, pela rendição, como se diz de Rimbaud. Seja qual tenha sido o motivo, o livro nunca ganhou forma sob as mãos de seu criador e, nisso, parece ter se mantido fiel ao que o espírito da obra pedia, pois apenas incompleto poderia transmitir a dimensão do inacabado que queria alcançar.

Tal incompletude, superlativa nesse livro, como dissemos, transborda e atinge mesmo o autor de suas páginas. Após assinar o trecho inaugural de 1913, Pessoa transmite o livro a um heterônimo seu, Vicente Guedes, aristocrata decadente, que de acordo com Cintra, tem, como o texto de sua autoria, a marca do quase:

Vicente Guedes é vítima de uma existência artificial, vivendo uma ficção dentro de uma ficção concebida como sonho, devaneio, sem existência real, sem apego, alheio a todas as categorias ontológicas. Um quase-ser, um ser-intervalo, que está em constante estado de “quase”, de algo que não é, mas deixou de não ser, criado para exibir a criação da criação. (2005, p. 30)

Morto em 1916, Guedes é substituído por Bernardo Soares, que, se não tem o tom aristocrático e afetado do primeiro, compartilha com ele, além da biografia — a qual assumiu juntamente com o livro (ZENITH, 2006, p. 21) — a incompletude, na qual o supera, pois não goza, como aquele, de uma existência plena, ainda que irreal. Tanto quanto Guedes vive em estado de “quase”, podemos afirmar que Soares vive em estado de “semi”, não chegando mesmo a destacar-se como um heterônimo distinto de Fernando Pessoa, como este afirma, em carta a Adolfo Casais Monteiro, na qual escreve: “É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela” (PESSOA, 2006, p. 518). Deste modo, o heterônimo inacabado assume a autoria do livro-síntese de Pessoa, cumulando-o de imperfeição e incompletude, cômico de que não poderá dar cabo ao grande empreendimento, uma vez que diz: “Sabemos bem que toda a obra tem que ser imperfeita” (PESSOA, 2006, p. 41).

É este Soares e sua rotina que nos interessam no presente estudo. Dono de uma existência “morna e sem acontecimentos” (CINTRA, 2005, p. 31), ele é o responsável por criar um livro carente não apenas de final, como também de unidade, pois raros são os fragmentos que mantêm relações de continuidade uns com os outros. Empregado como ajudante de guarda-livros em um escritório da Baixa lisboeta, Bernardo Soares está em constante trânsito pela Rua dos Douradores, onde trabalha, mora e executa sua, ainda que morna, interessante existência. No escritório, é o responsável pela manutenção do livro-caixa, anotando em suas páginas toda ordem de números e cifras, correspondentes aos lucros e dividendos da repartição. Em seu quarto alugado na mesma rua, ocupa-se de uma outra escrita, em tudo diferente da primeira, a escrita sobre a qual temos falado, a da sua autobiografia sem fatos, incompleta e enigmática.

Tal como o escritor blanchotiano que se debate entre o mundo e o fora do mundo, entre a razão e a exigência da obra, o ajudante de guarda-livros transita entre espaços antípodas, tentando, até onde lhe é permitido, reproduzir o silêncio original e inalcançável. A seguir, descrição destes espaços, tão relevantes na construção, ainda que parcial, do singular *Livro do desassossego* será abordada.

## 2.1 O escritório, o patrão Vasques, o dia

Lemos no quinto fragmento do *Livro* a descrição que Soares nos dá de seu local de trabalho e rotina. Vejamos:

Tenho diante de mim as duas páginas grandes do livro pesado; ergo da sua inclinação na carteira velha, com os olhos cansados, uma alma mais cansada do que os olhos. Para além do nada que isto representa, o armazém, até à Rua dos Douradores, enfileira as prateleiras regulares, os empregados regulares, a ordem humana e o sossego vulgar, como o sossego que está ao pé das prateleiras.

Baixo olhos novos sobre as duas páginas brancas, em que os meus números cuidadosos puseram resultados da sociedade. E, com um sorriso que guardo para meu, lembro que a vida, que tem estas páginas com nomes de fazendas e dinheiro, com os seus brancos, e os seus traços a régua e de letra, inclui também os grandes navegadores, os grandes santos, os poetas de todas as eras, todos eles sem escrita, a vasta prole expulsa dos que fazem a valia do mundo. (PESSOA, 2006, p. 45)

O ambiente de trabalho é regido pela ordem humana. Nele, enfileiram-se as prateleiras, os empregados e o sossego, tudo muito regularmente. Nele, mesmo Soares e aqueles que compõem a “vasta prole expulsa” encontram lugar. Ele, sobre a carteira velha, registrando os números e quantias; estes, nas contas que têm junto ao armazém, apesar de toda proeza que realizam no mundo darem aparência de que não possuem negócios ou contas a pagar. Vemos que nesse ambiente, Bernardo Soares difere do autor do *Livro do desassossego*. Enquanto escreve as páginas deste último, é regido por uma inquietação e desordem que tendem ao infinito e lhe permitem dizer que toda obra tem que ser imperfeita. Na sua prática cotidiana, porém, os fins são todos bem definidos e encaminham-se para os “resultados da sociedade”. Ali, a palavra de ordem é a harmonia, que se manifesta no traçado feito a régua, por ele próprio certamente, demonstrando todo o rigor e racionalidade daquele espaço, diametralmente oposto ao seu quarto, que tudo que vê surgir são “fragmentos, fragmentos, fragmentos” (PESSOA, 2006, p. 517).

O campo de ação do escritório é muito próximo daquele que vimos Blanchot descrever sob a imagem da mão que arranca da outra o lápis e limita sua *performance*. Dotada de razão e ligada ao tempo, aquela mão não suporta o entregar-se da outra, dita doente, ao fascínio da ausência de tempo; daí que intervém e procura restringir sua ação, por meio do corte, característica própria do tempo, que “tal como se exprime na atividade do nosso trabalho habitual, é um tempo que corta, que nega, passagem apressada do movimento entre dois pontos

que não devem retê-lo” (BLANCHOT, 2011, p. 135). No caso em questão a realidade não poderia ser outra. Estamos tratando do trabalho habitual de nosso autor, imagem contrária de sua ocupação caseira. Em suas horas de trabalho, nesse “tempo diurno” de sua vida, essa mão racional impera e opera um movimento diverso do que faz no ato poético. Enquanto que naquele momento sua meta é cessar a escrita, neste ela se entrega ao labor, mas a um labor racional, limitado por números e traços a régua.

Esse tipo de escrita não se coaduna com a escrita literária. Se o associássemos ao episódio de Ulisses com as sereias, diríamos que ele é fruto do intelecto dos marinheiros que, com os ouvidos tapados, nada escutaram do misterioso canto e não foram, portanto, atraídos pela voragem violenta que exige dos homens que se entreguem. Mas o caso de Soares não é este. Não obstante a mão sadia execute seus trabalhos, a outra, lembremos, a persegue, lentamente, a ponto de só alcançá-la e recuperar a posse do lápis à noite, após o expediente, em casa. E sua ação, ainda que mínima, transparece no parágrafo que segue aqueles já transcritos, no qual consta o que segue:

No próprio registro de um tecido que não sei o que seja se me abrem as portas do Indo e de Samarcanda, e a poesia da Pérsia, que não é de um lugar nem de outro, faz das suas quadras, desrimadas no terceiro verso, um apoio longínquo para o meu desassossego. Mas não me engano, escrevo, somo, e a escrita segue, feita normalmente por um empregado deste escritório. (PESSOA, 2006, p. 45)

É relevante notar que, nesse trecho, Bernardo Soares revela a existência subterrânea de uma escrita sob a outra. Ele a associa aos distantes Indo e Samarcanda, bem como à Pérsia, paragens longínquas, como se com isso quisesse dizer apenas que essa escrita é errante e não possui lugar fixo. Diferente da primeira, marcada pelo sossego localizado ao pé das prateleiras do lugar de trabalho, essa é marcada pelo desassossego e encontra nele, empregado do escritório, seu autor. Ao associar esse registro subjacente ao empregado (e não ao morador do quarto andar na Rua dos Douradores), parece que Soares quer nos fazer entender que, não obstante o trabalho que executa, a influência da fala ancestral está sempre a sussurrar-lhe aos ouvidos a linguagem impraticável do canto das sereias e que, mantê-la sob controle durante o expediente é um desafio. Daí, talvez o constante cansaço demonstrado pelo narrador ao longo do *Livro*,

cansaço que vemos ser manifesto já no primeiro trecho transcrito, em que fala de um cansaço dos olhos e da alma.

Não obstante isso, o emprego e o escritório são necessários, não porque forneçam ao narrador um modo de subsistir, mas porque, através de sua intervenção e racionalidade, Soares consegue materializar, ainda que fragmentariamente, o que a voz inaudível da obra lhe diz ao ouvido. Apesar do cansaço e do tédio que lhe proporciona a ação, “para que não nasci” (PESSOA, 2006, p. 42), o ajudante de guarda-livros não pode prescindir dela, conforme ele mesmo explica:

[...] imaginei-me liberto para sempre da Rua dos Douradores, do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, dos empregados todos, do moço, do garoto e do gato. Senti em sonho a minha libertação, como se mares do Sul me houvessem oferecido ilhas maravilhosas por descobrir. Seria então o repouso, a arte conseguida, o cumprimento intelectual do meu ser. Mas de repente, e no próprio imaginar, que fazia num café no feriado modesto do meio-dia, uma impressão de desagrado me assaltou o sonho: senti que teria pena. Sim, digo-o como se dissesse circunstanciadamente: teria pena. O patrão Vasques, o guarda-livros Moreira, o caixa Borges, os bons rapazes todos, o garoto alegre que leva as cartas ao correio, o moço de todos os fretes, o gato meigo — tudo isso se tornou parte da minha vida; não poderia deixar tudo isso sem chorar [...] (PESSOA, 2006, p. 46)

O excerto torna nítidas as ambições do semi-heterônimo. Libertar-se do escritório e de tudo que a ele se associa, constitui-se, para ele, no alcance da liberdade e no conseguinte entregar-se ao apelo da obra, uma vez que associa ao abandono permanente do local de trabalho a conquista do repouso e da arte conseguida, o que, em expressões blanchotianas, corresponderia a dizer que Soares deseja acercar-se daquele lugar de silêncio e quietude que é o centro do canto das sereias. Uma vez que é nele que todas as artes encontram seu ponto de origem e de desejo, é ele também que o ajudante de guarda-livros almeja, mal sabendo, talvez, que a posse de sua vontade lhe daria, não a arte, mas a negação dela, não o livro perfeito e acabado, mas a anulação dele e — nesse ponto ele está certo — o repouso, semelhante ao dos marinheiros que morreram vítima das sereias no mar. Não obstante essa vontade, ele a reconhece impossível, pois, por mais que queira, não pode deixar a Rua dos Douradores e o escritório do patrão Vasques, eles fazem parte da sua vida. Desse modo, Soares é um indivíduo sempre aparte. Vivendo sob dupla pressão — a da solidão essencial, que exige dele o supremo silêncio e “que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da

obra” (BLANCHOT, 2005, p. 316), e a de seu ser-homem, que requer, de acordo com Heidegger, o seu contínuo falar — ele encarna o espírito do livro que escreve: não pode repousar, sua marca é a do desassossego. Sua ânsia por deixar de ser um homem “ao nível do mundo” sofre oposição, idêntica em força, exercida por seu apego ao escritório e a tudo que a ele se liga, pois, representando a fala humana, o lugar de trabalho do ajudante de guarda-livros funciona semelhantemente às cordas que detêm o astuto Ulisses: negam-lhe a realização da meta, isto é, subtraem-lhe a capacidade de “recusar-se a ‘escrever’” (BLANCHOT, 2005, p. 303).

Outro algo interessante sobre o qual deter a atenção e que nos revela o duelo travado pelo escritor na busca do ponto central é revelado por Soares na figura do patrão Vasques, acerca do qual o semi-heterônimo se questiona:

O patrão Vasques. Tenho, muitas vezes, inexplicavelmente, a hipnose do patrão Vasques. Que me é esse homem, salvo o obstáculo ocasional de ser dono das minhas horas, num tempo diurno da minha vida? Trata-me bem, fala-me com amabilidade, salvo nos momentos bruscos de preocupação desconhecida em que não fala bem a alguém. Sim, mas por que me preocupa? É um símbolo? É uma razão? O que é? (PESSOA, 2006, p. 48)

Figura majoritária do armazém que emprega o autor do *Livro do desassossego*, o patrão Vasques aparece, no trecho transcrito, como um mistério a ser solucionado. Não obstante ser um homem bom e amável, salvo nos momentos de preocupação, ele constitui um obstáculo para Soares pelo fato de ser dono de suas horas num tempo diurno. Sua imagem está expressamente ligada à do escritório do qual é dono e, portanto, representa uma ligação, senão a única, do ajudante de guarda-livros com o mundo prático e real, que exige dele, empregado, resultados úteis à sociedade, dos quais a escrita do livro-caixa é a expressa manifestação. Tal exigência afasta nosso autor do centro para o qual tende e o obriga a construir, ao invés da pura manifestação desse lugar, uma imensidade falante que a ela se opõe. Essa exigência é a do patrão Vasques. Ele é, portanto, um símbolo, como suspeita Soares, o símbolo forte que o mantém ligado ao dia e o separa da noite. Para Blanchot, a linguagem está associada ao dia, à razão, à lucidez, e contrasta com a noite, com a fala ancestral da obra, que tudo que diz é silêncio e ausência de palavra.

[...] o dia trabalha sob a influência exclusiva do dia, é conquista e labor de si mesmo, tende ao ilimitado, se bem que na realização de suas tarefas avance passo a passo e se atenha fortemente aos limites. Assim fala a

razão, triunfo das luzes que simplesmente expulsam as trevas.  
(BLANCHOT, 2011, p. 182)

Tendendo para o ilimitado, mas prendendo-se fortemente aos limites, o dia é o território de ação do homem, o qual comporta a linguagem, mesmo a literária. Aliando-se ao tempo, que concede às coisas um começo e, sobretudo, um fim, o dia “só é dia se começa e termina” (BLANCHOT, 2011, p. 181-182), assim como começa e termina, todos os dias, o expediente no armazém do patrão Vasques. Elemento ligado a essa luz que afasta a profundidade da noite, é com coerência que a figura do patrão exerce seu domínio sobre o empregado durante um tempo diurno de sua vida. Não poderia ser diferente, pois que a noite não pertence a Vasques nem à mão que executa o trabalho cotidiano; ela é domínio da mão doente, que não vê fim para o seu labor, o qual lentamente arrasta no movimento de se aproximar do ponto neutro.

Dia e noite duelam no mesmo punho, caracterizando o duelo que é o ofício do escritor, pois, na terminologia blanchotiana, eles não dizem respeito à disposição dos astros no céu, mas correspondem a esferas de ação. O primeiro, muito próximo do ofício de Homero, é teleológico e pragmático, regido pela razão, muito diferente da segunda, ligada à solidão essencial e à paciência, que nada exigem nem entregam ao mundo. Por isso podemos afirmar que, enquanto a mão sadia escreve no livro-caixa, a outra trabalha silenciosamente, nos campos subterrâneos, onde não chega a luz da razão, sendo a autora daquela escrita palimpséstica. “Cada uma das partes quer ser tudo, quer ser o mundo absoluto, o que torna impossível sua coexistência com o outro mundo absoluto; e, no entanto, o maior desejo de cada um deles é essa coexistência e esse encontro”. (BLANCHOT, 2005, p. 10). Esse movimento contraditório entre ambas as partes — dia e noite, razão e origem — é o que permite a Soares reavivar, não apenas o assombroso encontro de Ulisses com as sereias, como a condenação decorrente dele.

Homem que tangenciou as fronteiras do racional e contemplou as profundezas, Ulisses manteve-se para sempre preso àquele estado de quase, que, embora o tenha devolvido ao mundo dos homens, condenou-o ao eterno desejo de retorno para o que ele viu e preteriu. Cantando seu feito na *Odisséia*, portanto, o herói manteve-se preso àquele espaço transitório, em que todas as fronteiras se confundem e em que o terreno é sobremodo movediço: o espaço da escrita. Preso ao escritório, o qual não pode abandonar, e ao quarto que aluga e no qual escreve

seu livro impossível, Bernardo Soares é, como Ulisses, um homem limitado a um espaço; mas um espaço de movimento e inquietude, que não permite classificações e descrições tranquilas. Esse espaço é a Rua dos Douradores, acerca da qual diz: “nunca sairei da Rua dos Douradores” (PESSOA, 2006, p. 66). Ela é o lugar comum em que parecem coabitar, quem sabe em lados opostos, quem sabe do mesmo lado, as forças que agem sobre o semi-heterônimo. Ela é o lugar do escritório, do qual já afirmou não poder se desligar; é também o endereço do quarto onde mora e no qual executa a escrita caótica de seu livro. É nessa rua que se tocam as forças de paradoxo das quais fala Blanchot, querendo, ao mesmo tempo, tanto a convivência mútua quanto a anulação uma da outra. Preso nesse lugar, portanto, Soares nada pode senão atender ao pedido que lhe fazem essas vozes contrárias. É por isso que escreve, e o faz consciente de que age de maneira impossível.

Ah, compreendo! O patrão Vasques é a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Ele é tudo para mim, por fora, porque a Vida é tudo para mim por fora.

E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução. (PESSOA, 2006, p. 49)

Respondendo à questão que se fizera acerca do patrão Vasques, Soares reconhece-o como sendo a Vida. Ao grafar a palavra com inicial maiúscula, o ajudante de guarda-livros parece atribuir ao patrão a essência da qual o escritório é apenas uma manifestação, uma vez que associa ao lugar de trabalho a mesma palavra, mas a escreve com inicial minúscula. Não obstante seja uma essência e a esse vocábulo Heidegger tenha associado o conceito de origem, o patrão está mais próximo do que o teórico chama de apetrecho. Para ele, “O ser-apetrecho do apetrecho repousa na sua serventia” (s.d., p. 25). Ao denominá-lo unicamente “patrão Vasques”, o autor do *Livro* subtrai do dono do armazém toda sua essência de homem e humano e o associa unicamente à função, talvez não prática como a que ele, Soares, e os moços empregados realizam, mas reguladora. Desse modo, ao existir, o patrão o faz apenas para que se execute uma função.

Sim, é verdade, não remete [o objeto] a alguém que o tenha feito, mas tampouco remete a si mesmo. Como tem sido frequentemente observado,

desaparece totalmente em seu uso, remete ao que faz, ao seu valor útil. O objeto nunca anuncia o que é mas para o que serve. Não aparece. Para que apareça, e isso tem sido dito com não menor frequência, é necessário que uma ruptura no circuito do uso, uma brecha, uma anomalia, o faça sair do mundo, saltar de seus gonzos, e parece então que, não sendo mais, torna-se sua aparência, sua imagem, o que era antes de ser coisa útil ou valor significativo. (BLANCHOT, 2011, p. 241 – 242)

Blanchot expande, no supracitado excerto, o conceito heideggeriano que associamos ao padrão. Ao ser utilizado, ou existir, para um único fim, o objeto desaparece em si mesmo e se torna apenas a sua função, podendo recuperar sua verdadeira essência apenas se tiver o funcionamento interrompido por alguma anomalia. O mesmo se dá com o dono do armazém. Totalmente privado de seu ser-homem, ele é apenas o padrão. Não poderia haver melhor imagem que esta para representar a face humana e racional do *Livro do desassossego*. Fragmentado, interrompido pela ação da mão sadia, que não permite à outra que aja livremente, ele está também, apesar de toda sua imprecisão, sujeito às normas racionais e diurnas a que se submete seu autor, cujo único poder, conforme vimos, é de cercear a escrita.

Ao chamar o padrão Vasques de Vida, Bernardo Soares reconhece-o como um homem “ao nível do mundo”, estado em que “os seres realizam-se e os homens erguem-se na liberdade do ‘Eu sou’” (BLANCHOT, 2011, p. 275), estado em que os seres falam por intermédio da linguagem e no qual esta desaparece enquanto linguagem, ganhando significado e justificação apenas no mundo, fora de si mesma. O ser-Vida do padrão é, portanto, a negação da origem e a afirmação do que Mallarmé chamou de palavra bruta, que para Blanchot, é aquela “linguagem cuja força reside toda em não ser” (2011, p. 32). É, portanto, um estado de superfície, em que não se mergulha na essência dos seres e das coisas, uma vez que ela se encontra soterrada sob a solidez das palavras e do mundo. É um estado anti-literário, pois este, conforme vimos no capítulo anterior, é marcado pela inquietude e pelo desassossego, enquanto que “O repouso do apetrecho, que repousa em si, reside na sua solidez” (HEIDEGGER, s.d., p. 26), que também é ilusória, visto que ela não atende a seu verdadeiro ser, mas a um uso que se faz dele. Por isso Soares afirma ser o padrão tudo para ele, “por fora”, porque ele representa sua função útil no mundo, função que, por mais que o enfade, é necessária e indispensável, pois diz: “Todos temos o padrão Vasques, para uns visível, para outros invisível. Para mim chama-se realmente Vasques, é um homem

sadio, agradável, de vez em quando brusco mas sem lado de dentro” (PESSOA, 2006, p. 47).

Se Vasques é um apetrecho por não possuir lado de dentro, Bernardo Soares não o é, apesar do trabalho que executa, pois este o enfada e cansa, conforme vimos. Não vivendo para o escritório, como o outro, Soares possui um lado de dentro, no qual ressoa o apelo da obra, que dele não exige nada a não ser que escreva, e que da sua escrita não exige nada a não ser que seja. Esta ação, privada de resultados práticos, seria certamente considerada pelo patrão como uma perda de tempo, visto que nada constrói, ou melhor, constrói, mas pouco e mal: apenas um livro, a coisa mais insignificante para o mundo (BLANCHOT, 2011, p. 13). Mas a tal julgamento Bernardo Soares não daria atenção, visto que seu desejo, enquanto autor do *Livro*, não é gozar melhor o tempo, mas de fato perdê-lo, de modo tão completo e total que dele se diga ter atingido o fascínio sedutor da ausência de tempo. É justamente esse o modo que aponta Blanchot para que se rompa a condição de apetrecho no qual estão postos os objetos. Uma escrita que não termina não se publica nem se apresenta em público, não traz louros a seu autor, nem acrescenta lucros a ele; é, portanto, do ponto de vista do patrão Vasques, uma escrita defeituosa, como convém ser a escrita literária, que se afirma enquanto escrita e nega o mundo que deveria representar. Ao funcionar assim, de modo anormal, o indivíduo, o objeto e mesmo a escrita, são, nos termos blanchotianos, lançados fora do mundo e saltados de seus gonzos, aproximando-se, dessa maneira, do terreno da obra e da essência, negação completa do utilitarismo mundano, como o autor nos lembra:

[...] gostamos de dizer que a arte não reproduz as coisas do mundo, não imita o “real”, e que a arte se encontra onde, a partir do mundo comum, o artista afastou pouco a pouco o que é utilizável, imitável, o que interessa à vida ativa. A arte parece então o silêncio do mundo, o silêncio ou a neutralização do que há de usual e de atual no mundo, tal como a imagem é a ausência do objeto. (BLANCHOT, 2011, p. 41)

Agindo assim na escrita do *Livro do desassossego*, Bernardo Soares não pode manter-se no escritório. Faz-se necessário que abandone aquele ambiente de ordem e razão, governado pelo dia, e adentre o espaço oposto, governado pela noite, em que os assuntos da vida ativa são esquecidos em favor da manifestação do silêncio e do nada. Esse espaço de escritura, ele já nos disse, é seu quarto alugado na Rua dos Douradores, o qual ele associa à Arte, grafando-a com inicial

maiúscula como que a reconhecer nela uma força tão grande quanto a do patrão, capaz de conseguir dele que lhe dedique tempo e trabalho, só que com objetivos contrários.

É sobre este espaço que nos deteremos agora. Nítido domínio da noite e da solidão essencial, ele é o lugar, embora recolhido e fechado, mais exterior do *Livro*, uma vez que se liga às potências externas acerca das quais falamos no primeiro capítulo e às quais associamos o canto enigmático das sereias. Ele se opõe não só ao armazém do patrão Vasques como também a toda a cidade. É nele que a mão doente, até então contida em seus esforços de agarrar o lápis, tomará a direção do instrumento e suplantar a outra com sua força, querendo dar corpo à grande obra que se exige dela, tão grande que ela não pôde terminá-la nem puderam os editores que, anos depois da morte de Pessoa quiseram dar ao *Livro* uma forma, construindo, cada um deles, um livro diferente, que não obstante o formato da brochura e a impressão em larga escala não se entregou ao sossego nem à forma fixa. Passemos, pois, a esse ambiente escuro, lançando a luz, também não muito nítida, do pensamento blanchotiano sobre ele, a fim de que se afigure menos hermético e que permita uma compreensão, ainda que parcial, de sua natureza.

## **2.2 O quarto, a noite, a solidão essencial**

É constante a alusão que Bernardo Soares faz ao quarto onde mora, alugado, num quarto (às vezes segundo) andar na Rua dos Douradores. A despeito de ser esse o palco da escrita do *Livro do desassossego*, ou talvez motivado por isso, raras são as descrições que o semi-heterônimo faz do lugar. Diferente do escritório, do qual conhecemos as prateleiras bem organizadas, a carteira que abriga o pesado livro-caixa, os moços empregados, o guarda-livros Moreira e o patrão Vasques, o quarto de Soares dá-se pouco a conhecer, dele sabemos apenas o que seu morador cita vez por outra, mas com pobreza de detalhes, como se constata, por exemplo, no fragmento 54, no qual diz: “O aplauso chega ao quarto andar onde moro e colide com a mobília tosca do meu quarto barato, com o reles que me rodeia, e me amesquinha desde a cozinha ao sonho” (PESSOA, 2006, p. 84); ou no fragmento 240, onde, laconicamente, fala das paredes do quarto dizendo: “Nas paredes escuramente visíveis do meu quarto” (PESSOA, 2006, p. 242). José Gil atenta para esse detalhe e o aponta da seguinte forma:

Raramente se descreve o interior do quarto. Em todos os outros casos, o fundo do quarto é um espaço negro, obscuro, de que não se fala: é o espaço das costas que o narrador deixa para trás quando se levanta para ir à janela. Mais: esse fundo negro indefinido é o espaço que ele acaba de ocupar e de deixar, o espaço dos seus pensamento (sic) solitários, o seu espaço interior. (1996, p. 16-17)

Fortemente relegado ao silêncio, o quarto de Bernardo Soares, diferente do escritório, é território governado pela noite. Enquanto compreender este último é tarefa fácil, uma vez que se lança sobre ele a luz da razão, que governa o dia e dá às coisas a forma de conceitos, fixos ainda que ilusórios, o quarto não se entrega, não se faz compreender, porque, apesar de constituir, fisicamente, um espaço interior, ele está do lado de fora, no campo da solidão essencial.

A primeira noite é acolhedora.

[...]

Mas a *outra* noite não acolhe, não se abre. Nela, está-se sempre do lado de fora. Tampouco se fecha, não é o grande Castelo, próximo mas inaproximável, onde não se pode penetrar porque a saída estaria guardada. A noite é inacessível, porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela. (BLANCHOT, 2011, p. 178)

O quarto do qual falamos não pertence a essa primeira noite acolhedora de que fala Blanchot. Para ele, essa noite ainda pertence ao dia, pois que nela dormem os indivíduos, movidos pela necessidade de descanso que têm devido às atividades que o dia lhes requer. O quarto de Soares é território da *outra* noite, daquela que se opõe ao dia, não como espaço de tempo, mas como esfera de ação. Essa noite, ele nos diz, não se abre, não acolhe; a tentativa de penetrá-la é sempre seguida de frustração, como no quarto do ajudante de guarda-livros. Dono de muitas palavras, que é o que o diferencia dos moços do armazém — “Só me distingue deles o saber escrever” (PESSOA, 2006, p. 55) —, Soares nada, ou pouco, diz sobre sua morada, talvez por não ter, também ele, acesso a ela. Possuir tal acesso, Blanchot nos diz, é entrar em contato com o exterior e perder a capacidade do retorno, como os marinheiros que naufragaram vítima das sereias. Fortemente marcado pela influência do dia e do patrão, como vimos, Soares não é capaz de um entregar-se completo a esse exterior, porque é dono de palavras, e elas, no exterior, domínio da solidão essencial, não bastam, são como as cordas que amarram Ulisses ao barco. Não obstante sua incapacidade de penetrar esse ambiente fechado, ele se entrega

ao trabalho que precisa realizar, guiado pela mão doente, que atende ao sussurro da impraticável linguagem original, que é sem fim, pois que está além do tempo.

Pasmo sempre quando acabo qualquer coisa. Pasmo e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria inibir-me até de dar começo. Mas distraio-me e faço. O que consigo é um produto, em mim, não de uma aplicação de vontade, mas de uma cedência dela. Começo porque não tenho força para pensar; acabo porque não tenho alma para suspender. Este livro é a minha cobardia. (PESSOA, 2006, p. 170)

O pasmo do autor que vemos no excerto se assemelha àquele de Joubert, que citamos no precedente capítulo, em que ele censurava o acabar e dizia que não acabamos quando paramos, porque, para ele, não se pode acabar uma obra. Cômico de que sua obra se estende ao infinito, Soares desola-se ao ver qualquer fruto de sua ação concluído, porque reconhece sua falha no atender ao espírito da obra, falha operada certamente pela intervenção da outra mão que arranca da primeira o lápis e diz a Soares que precisa dormir ou voltar ao trabalho. Mas movido pela mão não-humana, ele retorna ao escrito, com aquela esperança de que Blanchot nos fala, de que uns instantes a mais poderão dar a ele, autor, a capacidade de terminar o que começara. Mas o fim não se apresenta, porque o que se quer alcançar é inalcançável. Assim, cumpre perseguir esse ponto de chegada *in aeternum*, ação para a qual está pronta a mão dotada da preensão persecutória, que, desprovida de tempo, não se ocupa da lentidão de seu movimento e ruma sempre para a perfeição. Perfeição essa que encontra sua morada na solidão essencial, dentro do seio da noite, e que, portanto, não se abre, não acolhe, deixando todo aquele que dela se aproxima, no lado de fora, pairando numa espécie de limbo, uma vez que nesse processo também se abandona o mundo. É esse limbo a Rua dos Douradores, que, apesar de abrigar Soares, não permite que ele viva ao relento, obrigando-o sempre ao movimento entre um polo e outro, o quarto e o escritório, daí que diz: “o que escrevo no caixa auxiliar e o que escrevo neste papel da alma são coisas igualmente restritas à Rua dos Douradores” (PESSOA, 2006, p. 51).

Atirado nesse não-lugar e reconhecendo o desassossego que provém disso, o semi-heterônimo censura o fato de haver dado início a uma obra que não poderia levar a cabo, mas reconhece que isso lhe escapa do querer quando diz que o produto de sua escrita não vem de uma aplicação da vontade, mas de uma cedência dela. Não cabe a ele, enquanto escritor, ditar o que se escreve ou não. No

momento da escrita, a mão doente dirige o leme do texto, atendendo à força que a empurra, força não humana, ligada às potências exteriores. Sobre isso Blanchot fala:

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (2011, p. 16)

O teórico nos ensina que o domínio do escritor sobre a palavra é ilusório, que ao traçar os riscos no papel, ele lida apenas com a aparência e sombra das palavras, as quais, em sua essência, permanecem sempre inatingíveis e isoladas, numa enganadora atitude passiva, com a qual, em vez de se submeterem, submetem o escritor, como bem ilustrou Carlos Drummond de Andrade nos famosos versos de “Procura da poesia”, em que diz:

e te pergunta [a palavra], sem interesse pela resposta  
pobre ou terrível, que lhe deres:  
Trouxeste a chave?  
(2006, p. 249)

A resposta à pergunta parece sempre pobre uma vez que “elas se refugiaram na noite, as palavras” (DRUMMOND, 2006, p. 249), e ela, a noite, não se abre.

Sem ter como atingir o pleno potencial de seu escrito, Soares diz acabar por não possuir alma para suspender o escrito. Mas não é isso que acontece. Os fragmentos, mesmo o livro, encontram o fim ditado pela incapacidade humana, mas não a obra, que segue sempre em seu prosseguimento, como afirma Blanchot: “e o artista, libertado por um desenlace, por um desfecho que lhe é imposto, pura e simplesmente, vai dar prosseguimento em outra parte ao inacabado” (2011, p. 12). E, diz o morador da Rua dos Douradores, o livro se constitui na sua covardia, porque não sabe rendê-lo, abandoná-lo, deixá-lo à míngua, pois ele lhe exige, dele Soares, que o escreva, que trabalhe nele sem fim, que se despoje de sua natureza e que caminhe na sua direção, que não se abre. Isso faz de Soares um homem por vir, nunca pleno, pois uma vez que a obra exige que ele se sacrifique por ela, sendo ela sempre por vir, não lhe dá garantia nenhuma.

O homem morre talvez só, mas a solidão de sua morte é muito diferente da solidão daquele que vive só. Ela é estranhamente profética. Ela é (num sentido) a solidão de um ser que, longe de ser passado, pertence todo ao futuro, que deixa de ser para tornar-se unicamente aquele que será, fora dos limites das possibilidades atuais. Morre só porque não morre agora, onde nós estamos, mas no futuro e no ponto extremo do futuro [...] (BLANCHOT, 2011, p. 179)

Estando preso ao futuro, Soares despoja-se da morte presente, uma vez que ela só poderia ser-lhe concedida com a concretização plena de seu sonho, pois, atingido o absoluto, que mais restaria a ele senão a morte? Sendo impossível seu sonho, a morte transfere-se para o futuro, um futuro sempre à frente, inatingível e tão distante que se confunde facilmente com a inexistência do tempo. A morte completa, isso ele reconhece, só virá quando se atingir o potencial completo. Vejamos suas palavras:

Criar dentro de mim um estado com uma política, com partidos e revoluções, e ser eu isso tudo, ser eu Deus no panteísmo real desse povo-eu, essência e acção dos seus corpos, das suas almas, da terra que pisam e dos actos que fazem. Ser tudo, ser eles e não eles. Ai de mim! este ainda é um dos sonhos que não logro realizar. Se o realizasse morreria talvez, não sei porquê, mas não se deve viver depois disso [...] (PESSOA, 2006, p. 173)

Este sonho de Bernardo Soares muito se assemelha às pretensões de Álvaro de Campos em suas odes e poemas, nas quais diz querer

Sentir tudo de todas as maneiras,  
Viver tudo de todos os lados,  
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo  
(PESSOA, 2006b, p. 344)

A diferença talvez seja que o ajudante de guarda-livros reconhece esse sonho como impossível de se alcançar. E liga a sua realização à morte. É certo que no trecho transcrito não há alusão à escrita, como até aqui vimos acontecer, mas uma vez que deseja ser Deus no seu panteísmo real, ser tudo, eles e não eles, um ser absoluto, portanto, nada escapa a sua ânsia e, se os meios são outros, o fim não é, pois quando o escritor almeja à plenitude e à origem, não é algo parcial que quer, mas completo, abrangendo, pois, todas as demais pretensões aqui elencadas. Atingido esse ideal, lugar de origem do canto das sereias, que resta ao homem, como ao marinheiro, senão desaparecer na conquista bem sucedida?

A essa morte do escritor sucede, para Blanchot, exatamente a manifestação plena da obra em sua natureza. Calada a imensidade falante com que

o escritor tenta aproximar-se do centro de silêncio e mistério, a voz ancestral pode se fazer ouvir, uma vez que cessou o burburinho que a mantinha incógnita.

Para surpresa do senso comum, no dia em que essa luz se extinguir, não será pelo silêncio, mas pelo recuo do silêncio, por um rasgão na espessura do silêncio e, através desse rasgão, a aproximação de um ruído novo, que se anunciará a era sem palavras.

[...]

A estranheza dessa fala é que ela parece dizer algo, enquanto talvez não diga nada. Ainda mais, parece que a profundidade nela fala, e o inédito nela se faz ouvir. [...] Ela não é enganadora, pois não promete nem diz nada, falando sempre para um só mas impessoal, falando do interior embora seja o próprio fora [...] (BLANCHOT, 2005, p. 319-320)

Essa fala ruidosa e quieta que se levantará após a morte do escritor é a meta pela qual escreve e só poderá se concretizar quando cessarem todas as palavras. Parte daí a impossibilidade da literatura e do *Livro do desassossego*, que, querendo chegar-se ao ponto neutro onde essa voz fala, só pode fazê-lo por meio das palavras, imagem oposta daquilo que procuram. Nele, contudo, as palavras têm a consciência de seu destino, não buscam representar nada nem contar histórias. O *Livro* não se reveste do caráter de romance que Blanchot aponta como sendo uma narrativa atrelada ao dia e à ordem; mais próximo da narrativa, o *Livro* sonha com a origem da obra de arte e se encaminha para ela, renunciando a enredos, desenlaces, contextos, protagonistas, antagonistas e toda sorte de elementos que povoam a literatura tradicional. O *Livro* sabe que uma literatura povoada desses elementos dista do propósito de toda literatura e se prende a noções e circunstâncias que a justificam enquanto livro, mas não enquanto obra, fazendo-a decair “em nós até tornar-se simples prazer estético, ou auxiliar da cultura” (BLANCHOT, 2005, p. 286). Com um posicionamento distinto diante do mundo, um posicionamento de recusa, o *Livro do desassossego*, vazio de história, é único, pois nasce do perigo e mal o controla (BLANCHOT, 2005, p. 324). Seu território é o do quarto de Bernardo Soares, é regido pela noite, e sua escritura se afigura transgressora, rompendo o caráter de apetrecho que tem no mundo usual e se construindo enquanto ser-linguagem. O escrito de Soares é muito próximo do que Barthes chamou *texto de fruição*: “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos” (2010, p. 20-21). Com esse caráter transgressor, que desassossega não apenas o autor, fazendo-o transitar entre espaços opostos, como também o leitor, de acordo com Barthes, o *Livro* se

configura como um livro literário, como o concebe Blanchot, que diz: “o livro que tem sua origem na arte não tem sua garantia no mundo, e quando é lido, nunca foi lido ainda, só chegando à sua presença de obra no espaço aberto por essa leitura única, cada vez a primeira e cada vez a única” (2011, p. 211).

Sendo uma peça única, não enquanto coisa acabada, mas em seu devir, esse escrito produzido por Soares, não obstante a influência exercida pelo dia e pela mão sadia, elementos advindos do escritório, quer aproximar-se da noite e mergulhar cada vez mais fundo na escuridão do quarto, não se importando com o fim que terá, pois que se destina a não tê-lo. Ele não anseia a publicação, nem a leitura de quem quer que seja, contanto que exista.

Que me pesa que ninguém leia o que escrevo? Escrevo-o para me distrair de viver, e publico-o porque o jogo tem essa regra. Se amanhã se perdessem todos os meus escritos, teria pena, mas, creio bem, não com pena violenta e louca como seria de supor, pois que em tudo isso ia toda a minha vida. [...] A grande terra que serve aos mortos serviria, menos maternalmente, esses papéis. (PESSOA, 2006, p. 141)

O semi-heterônimo diz não se importar com a perda de seus escritos porque tal perda, sem dúvida, levaria a que o grande silêncio a que almeja se tornasse um pouco mais próximo, livre das palavras que o ofuscam. Assim é que Soares escreve sem se preocupar com a publicação que, conquanto afirme realizar nesse fragmento, em outros afirma ser uma “ignóbil necessidade!” (PESSOA, 2006, p. 219). Isso porque o *Livro do desassossego* não foi feito para estar pronto. Sendo obra da mão doente, ele quer se entregar ao que o próprio semi-heterônimo chama de “fome da extensão do tempo” (PESSOA, 2006, p. 52), o que, nos termos blanchotianos, temos chamado de fascínio da ausência de tempo. Estando no território da *outra* noite, o *Livro* entrega-se a *outro* tempo, pouco humano, que não reconhece história nem mundo, mas que se liga muito de perto com a paciência. “Essa paciência, se nos distancia de todas as formas de ação cotidiana, não é inativa. Mas seu modo de agir é misterioso” (BLANCHOT, 2011, p. 135), pois que se faz nas sombras da noite, em que as fronteiras entre passado, presente e futuro estão todas mescladas e onde o tempo se confunde com a eternidade, que é sem fim e, portanto, não se preocupa em cortar, acabar e dar forma definitiva à obra sob o formato do livro. Por isso Soares afirma: “Vivo sempre no presente” (PESSOA, 2006, p. 129), posto que, inacabável, seu livro está sempre em processo de construção, sempre sendo feito — e, com ele, seu autor. Pois, “Suponhamos a obra

escrita: com ela nasce o escritor” (1997, p. 293). É isso que afirma Barthes no seu já citado “A morte do autor”, em que argumenta:

[...] considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (2004, p. 61)

Poderia se justificar dessa forma o fato de ser Bernardo Soares um semi-heterônimo. Não gozando da heteronímia completa, apenas ele, em seu estado de semi-existência poderia dar corpo à escrita de um livro inacabável. Seres como ele — diferentes de Reis, que parou de evoluir (ZENITH, 2006, p. 10), de Guedes, morto em 1916, e de Caeiro, mestre de todos os outros, morto também, em 1915, e acerca do qual José Gil se questiona: “Não se deveria considerar Caeiro o poeta do avesso dilaceramento heteronímico, o poeta por excelência do Uno e do Mesmo?” (2009, p. 15) —, dotados de incompletude e, por isso, incapazes de morrer, pois que existem apenas no plano da enunciação, apenas no espaço da escrita, têm o fôlego largo, capaz de acompanhar a construção de um livro eternamente. Seu ser-quase é o ser-quase do livro e lhe garante imortalidade, uma vez que seu objetivo, como o do livro, jamais será alcançado. “Quem vive como eu não morre” (PESSOA, 2006, p. 74), diz o ajudante de guarda-livros, consciente talvez de que o trabalho que executa, por mais que a outra mão o interrompa e por mais que o patrão Vasques o exija, deve continuar e avançar, ainda que sob a forma de fragmentos, ainda que não sendo publicado, ainda que existindo apenas no interior do quarto inominável. Essa é sua condenação, a mesma de Ulisses, preso para sempre na Rua dos Douradores, da qual não pode, nem quer, libertar-se.

Se algum dia suceder que, com uma vida firmemente segura, possa livremente escrever e publicar, sei que terei saudades desta vida incerta em que mal escrevo e não publico.

[...]

Se algum dia me suceder que consiga levar ao bom calvário a cruz da minha intenção, encontrarei um calvário nesse bom calvário, e terei saudades de quando era fútil, fruste e imperfeito. Serei menos que qualquer maneira. (PESSOA, 2006, p. 193)

O semi-heterônimo reconhece que não pode atingir o sossego com a finalização e publicação de seu livro. Ele sabe que isso, não obstante representar a coroação de seus esforços, seria a denegação de sua natureza, não afeita à ação nem ao repouso, coisas que coincidem em sua linguagem, quando diz: “Agir é repousar” (PESSOA, 2006, p. 134). Concluir seu *Livro* e entregá-lo ao prelo seria, enfim, deixar a Rua dos Douradores. Mas como já nos disse, isso não é possível. Seu objetivo é inalcançável e o repouso lhe é interdito, pois que, obra de arte que é seu escrito, ele não está ligado ao repouso, pois uma obra

[...] nada tem a ver com a tranquila certeza que torna costumeiras as obras-primas, ela não se abriga nos museus. Nesse sentido, ela nunca é e se, transpondo defeituosamente a ideia de que a obra não é feita, se diz dela que jamais deixa de ser feita, isso recorda, pelo menos, que nunca deixa de estar ligada à sua origem [...] (BLANCHOT, 2011, p. 221)

Assim também é *Água viva*, sobre o qual nos deteremos no capítulo seguinte. Livro eternamente presente, escrito, como o *Desassossego*, aqui e agora, como ele inacabado e inacabável, sua busca é por atingir a essência da noite e aproximar-se o mais possível de sua origem. Embora publicado em vida por sua autora, ele também possui a marca da incompletude, pois pretere todos os elementos tradicionais da narrativa em favor de chegar-se ao centro da noite que, como no *Livro do desassossego*, mantém-se fechado e incógnito. Assim, embora trazido à luz, é, como o livro de Soares, um fragmento, pois que interrompe a eterna busca e se materializa na forma da brochura.

As forças que duelam na autobiografia sem fatos do ajudante de guarda-livros não cessam o embate nessa obra de Lispector. Não possuindo um espaço simbólico, como é o caso da Rua dos Douradores, os ambientes de *Água viva* são unicamente os da escrita, nos quais vemos a narradora se debater na tentativa de alcançar o ponto de origem, que lhe é tolhido pelo uso das palavras, tão humanas e tão distantes da voz silenciosa das sereias. Ela reconhece que tudo quanto pode dar é apenas uma sombra, diferente em tudo da essência que deseja, tanto que diz: “O que saberás de mim é a sombra” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Não obstante isso, a narradora prossegue em sua perseguição, não cedendo espaço a enredos que possam afastar seu livro da meta desejada: a própria essência da literatura. Como o *Livro do desassossego*, *Água viva* é um livro de busca da origem, que desafia os metros tradicionais sob os quais são medidas as obras de arte. Esse caráter transgressor, que ameaça o ser-apetrecho a que muitas vezes a literatura é

relegada, tem a vantagem de não se dizer pertencente aos gêneros e moldes da literatura, mas de decidir, como diz Blanchot, absolutamente o que ela é.

### 3 A GRANDE MEDIDA DO SILÊNCIO

Publicado pela primeira vez em 1973, *Água viva* guarda inúmeras semelhanças com o *Livro do desassossego*. Como ele, não é um livro teleológico, através do qual se possa, numa leitura confortável, ser conduzido a um fim para o qual se aponta desde o princípio. Muito pelo contrário, é um livro caótico, cujos alicerces parecem fluidos, não sendo capazes de sustentar um enredo coeso e racional. Tal como o livro de Bernardo Soares, ele possui muitas vias de acesso, já que, em qualquer ponto que se inicie a leitura, tem-se sempre a impressão de estar no meio do escrito, conforme deixa claro a própria narradora: “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação” (LISPECTOR, 1998, p. 48). É também assim que enxerga o livro Benedito Nunes, quando diz:

*Água viva* é uma continuação e um recomeço: continuação da experiência de esvaziamento consumada em *A paixão segundo G. H.* — esvaziamento do sujeito narrador, que se desagrega, e da narrativa, que conta a errância desse mesmo sujeito — e também recomeço, porquanto o texto parece retomar o “realismo novo” anunciado em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* [...] A *escritura* autodilacerada, conflitiva, atingida como limite final de uma necessidade perturbadora, é agora a contingência assumida de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora, num escrito simplesmente qualificado de *ficção*, que já não ostenta mais características formais da novela ou do romance. (NUNES, 1995, p. 156-157)

Vendo-o como uma continuação da experiência de G. H., Benedito Nunes reconhece *Água viva* como uma intensificação dos processos realizados ali, já que “*A paixão segundo G. H.* tem uma espinha dorsal” (*apud* MOSER, 2009, p. 463), enquanto o segundo nem isso possui. Livro que escapa, *Água viva* desafia abertamente os gêneros e os padrões, pois que nem o genérico título que lhe aplica Nunes, *ficção*, é capaz de apreendê-lo em sua inteireza, isso porque “ela rejeita tudo o que poderia aproximá-la da frivolidade de uma *ficção*” (BLANCHOT, 2005, p. 8). O que se passa em suas páginas não é um relato, ou uma invenção, mas a própria encenação do primitivo encontro entre Ulisses e os monstros marinhos. Posta, como Soares, em um ambiente híbrido, em tudo semelhante à Rua dos Douradores, a narradora transita entre espaços opostos, querendo aproximar-se da região essencial e, no entanto, distanciando-se dela por intermédio das palavras que usa.

A mulher narradora de *Água viva* não é um sujeito no qual ocorra o violento processo de esvaziamento apontado n’*A paixão*, pois ela se entrega a esse

esvaziamento por vontade própria, abandonando o antigo ofício da pintura e arriscando-se na escrita. Sem nome, ela é simplesmente “Um *eu* declinado no feminino [que] escreve a um *tu*, no masculino” (HELENA, 2010, p. 70). E nesse processo de escrita, em que busca a anulação de si mesma, sente uma alegria intensa, mesmo uma aleluia, que impregna seu texto e o povoa de um “discurso de fluidez ininterrupta entre o delírio, a confissão e a sedução” (HELENA, 2010, p. 70).

Tal como o *Livro do desassossego*, o livro de Lispector não conta nada, pois, apesar de um discurso fluido, é detentor de um caráter fragmentário. As partes do texto não se unem e ele pode, bem como Bernardo Soares, dizer: “Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida” (PESSOA, 2006, p. 50), com a diferença de que deixa claro: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (LISPECTOR, 1998, p. 35), o que, no entanto, não o torna incoerente com Soares, visto que ele, conquanto afirme a autobiografia, é tão “bio” quanto ela. Ou seja: mais que a grafia, ambos buscam a própria vida, mas não, como já vimos, uma vida ao nível do mundo, mas uma subjacente, da qual não se pode mesmo afirmar que seja vida, mas uma existência.

A narradora diz: “Quero captar o meu *é*” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Esse *é* liga-se com a origem da qual fala Heidegger e se aproxima da fala essencial e do lugar de origem do canto das sereias sobre os quais Blanchot se detém. Sua captação, ou busca, já vimos com Bernardo Soares, não é algo que se dê de modo tranquilo, pois, como duelam naquele livro as mãos pela posse do lápis, em *Água viva*, instâncias contrárias também entram em cena para mover a escrita. A diferença é que elas se encontram imiscuídas uma na outra, não em elementos separados, como nos distintos livros que escreve o ajudante de guarda-livros. Ao mesmo tempo em que sente um júbilo inenarrável ao atirar-se à região de sombra e morte que é o território da *outra* noite, a narradora é também tomada de um medo assustador, que a impede de jogar-se completa e inteiramente no abismo da origem. Esse antipodismo nada mais revela que não a mesma situação de Bernardo Soares, preso para sempre na Rua dos Douradores, lugar de trânsito e lugar de escrita, em que tanto ele como a narradora erram de um a outro lado, não podendo nunca entregar-se ao repouso. Semelhante também a Ulisses, que não contente em ouvir o canto das sereias quis reproduzi-lo na ode, o eu de *Água viva* sente-se premido a relatar, constantemente, as coisas da região noturna.

Esses pontos e atitudes contrárias, como serviram de base para a análise que realizamos do *Livro do desassossego*, também nos guiarão através do estudo de *Água viva*. A diferença é que, neste, não se opõem lugares físicos, mas as sensações de júbilo e medo, representativas dos espaços, sempre contrários e sempre em contato da escrita. Na seção seguinte, portanto, daremos atenção ao júbilo contido na obra, pois ele se associa de perto com o neutro e a origem que são a meta do escrito. Veremos como sua natureza desassossegada e pouco dada ao repouso é constantemente afetada pela “coisa que borbulha. Na fonte” (*apud* GOTLIB, 2009, p. 511), como queria Clarice que seu livro fosse. A seguir, deter-nos-emos sobre os entraves da obra, sobre o medo que toma a narradora e a impede de alcançar definitivamente o objeto de seu desejo.

### 3.1 A aleluia, o infinito

*Água viva* se inicia com um canto de aleluia. Diferente de *A paixão segundo G. H.*, em que a narradora tenta descrever sua experiência com o neutro e o nada e inicia o trabalho de modo penoso, querendo, tortuosamente, dar a alguém o que viveu, a narrativa da mulher pintora se abre com alegria. Isso se deve, certamente, à esperança de atingir e dominar o ponto central da fala errante. Tal como Ulisses quando, aventurosamente, resolve enfrentar as sereias, a narradora de *Água viva* investe-se da coragem e da ilusão do rei de Ítaca na esperança de dominar o indomável. Sabe, certamente, que é um empreendimento perigoso, que poderá levá-la à morte, pois o escritor “não sobrevive à criação da obra. Vive ao morrer nela” (BLANCHOT, 2011, p. 247).

E viver com morte não é simples, pois implica uma natureza distinta, pouco ligada ao tempo do dia e que permite ao indivíduo viver no território da morte. Similarmente ao astuto Ulisses, o escritor acerca-se da região de morte, mas a ela não se entrega de modo completo, visto estar preso à segurança do mastro. Desse modo, conquanto morra, não morre num instante, mas num fluxo, que expulsa sempre para frente o momento definitivo, alongando o processo de morrer e entregando-o a um tempo “de que não se vê o fim, que não nos atribui qualquer objetivo” (BLANCHOT, 2011, p. 135). Este tempo é o da narrativa, que, próximo da solidão essencial, furta-se a todas as convenções e modos de mensuração,

tornando-se um imenso presente. Constitui-se ele, entre outras coisas, num alvo para a narradora de *Água viva*:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do *é* da coisa. [...] Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (LISPECTOR, 1998, p. 9)

Chamando-o de instante-já, a mulher explicita o desejo de apoderar-se desse tempo imóvel em que cada coisa encontra o seu verdadeiro *é*. Reconhece, no entanto, um entrave: o instante é fugidio e não se deixa prender. Capturá-lo requer um esforço sobre-humano: o de entregar-se ao fascínio da ausência de tempo, ou seja, escrever. Ao escrever, o indivíduo abandona o domínio do dia e se achega ao terreno da *outra* noite, próximo da solidão essencial. Fazê-lo, contudo, exige renúncias, dentre as quais, a do próprio ser, pois o autor não sobrevive a sua obra.

O tempo da ausência de tempo não é dialético. Nele o que se manifesta é o fato de que nada aparece, o ser que está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe, que deixa de ser quando existe algo: como se somente existissem seres através da perda do ser, quando o ser falta. (BLANCHOT, 2011, p. 22)

Assim, ao iniciar o processo de escrita, a narradora também dá início ao seu processo de morte, pois no tempo da escrita o ser só se manifesta quando desaparece. Só por meio do despojamento de si pode apoderar-se do tempo presente do instante-já e, por meio dele, chegar-se ao centro da solidão essencial, objetivo último de seu esforço. Ela sabe que só nesse tempo imensurável pode defrontar-se com o primitivo, anterior a ela, às palavras e a todo pensamento, tanto que afirma “Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1998, p. 13). A esperança de atingir esses desabitados territórios é o que põe em movimento a sua escrita e a enche de júbilo. Detentora dos procedimentos do mundo e da razão, a narradora não se importa em descartá-los, uma vez que já os conhece e possui, se, em troca, atingir o pleno e o absoluto, mesmo que o preço alto que tenha de pagar seja a sua própria anulação. Eis o motivo da aleluia com que abre o livro.

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo

com a capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero alimentar-me diretamente da placenta. (LISPECTOR, 1998, p. 9)

Vemos que o grito de aleluia que atravessa a obra é comparado, pela própria narradora, a um uivo de dor e separação, sendo, no entanto, um grito de aleluia. Isso porque a imensa liberdade que busca atingir por meio do processo que iniciou terá que, forçosamente, separá-la de si própria e do mundo real e seguro no qual sempre viveu. Captar o *é* das coisas, o que tanto ambiciona, irá forçá-la a um desprendimento de si, pois apenas no fundo da ausência de ser, conforme Blanchot, se manifesta o ser das coisas, o que temos chamado de origem, essência e solidão essencial. Como parte do ritual de desprendimento requerido pela obra de seu autor, a narradora começa por prescindir de sua capacidade de raciocínio, a qual sugere que de pouco lhe servirá, uma vez que o objeto de sua busca não se deixa prender com fórmulas ou astúcias, como foi com Ulisses e as sereias. Toda a esperteza e ardid do antigo rei não foram capazes de lhe conceder o canto proibido. Ele o ouviu, mas prescindiu dele quando deu a volta e não pereceu no mar. Querendo, pois, escapar ao destino do filho de Laertes, a narradora despoja-se, ou tenta despojar-se, de todos os artifícios com que sua mente humana possa obstruir o caminho. É por isso que afirma querer o plasma e a placenta, lugar de nascimento e origem, também lugar de silêncio, como a região-fonte do canto das sereias. Assim, ela encaminha-se para a morte com felicidade, o que, para Kafka, conforme nos informa Blanchot, é um dos requisitos do ofício da escrita.

Reproduzindo trechos do *Diário* do escritor tcheco, Blanchot evidencia uma convivência do artista com o elemento da morte; uma convivência pacífica, no entanto, em nada lembrando o desespero mudo no qual se encontram seus personagens. Essa “aptidão para morrer contente”, conforme a chama Kafka, “significa que a relação com o mundo normal está, desde já, quebrada” (BLANCHOT, 2011, p. 96). Assim, o escritor não escreve para integrar-se no mundo ou para representá-lo. Tendo rompido com ele, torna-se sua ambição atingir o lado de fora, que com ele não se relaciona em nenhum grau. Encaminha-se o escritor, dessa forma, à solidão essencial e à *outra* noite, distantes em tudo da luz que impera no mundo e, nele, jamais justificadas. Escrever torna-se, portanto, uma relação com a morte. E “Por que a morte? Por que ela é o extremo” (BLANCHOT,

2011, p. 93), é o ponto máximo para onde parecem tender a arte e todos seus elementos.

*Água viva*, então, na tentativa de atingir o instante-já, quer na verdade, alcançar a morte e sua imensidão, pois, como afirma, ouviu seu canto misterioso que atrai e fascina. “Sou um dos fracos? fraca que foi tomada por ritmo incessante e doido? se eu fosse sólida e forte nem ao menos teria ouvido o ritmo?” (LISPECTOR, 1998, p. 21). Considerando-se fraca, ela admite ter sido tomada por um ritmo estranho que parece encaminhá-la a uma região deserta. Sabe que, se fosse sólida e forte, ou em outras palavras, que se sua relação com o mundo não estivesse quebrada, poderia ter resistido a esse ritmo frenético que a obriga a escrever. Tendo, portanto, ouvido essa voz, semelhante em tudo ao canto das sereias, tem agora o dever de persegui-la, lançando-se ao mar da escrita e desejando ardentemente a morte no mar. É por isso que diz: “Estou pronta para o silêncio grande da morte” (LISPECTOR, 1998, p. 46).

Essa morte, contudo, não se entrega de maneira dócil. Estando atrelada à *outra* noite ela se revela como hermética, visto que “essa *outra* noite é a morte que não se encontra, é o esquecimento que se esquece, que é, no seio do esquecimento, a lembrança sem repouso” (BLANCHOT, 2011, p. 178). Tendo, portanto, rompido sua relação com o mundo, a narradora parte jubilosa na sua jornada de apreensão da morte, deparando-se, forçosamente, com seu mistério insondável e caindo no sem fim do exercício artístico. O grande silêncio para o qual está pronta nunca se mostra, encoberto por suas palavras, o que alonga seu trabalho demoradamente, levando-o às bordas do infinito e tornando-o par do de Bernardo Soares, quando este afirma a imperfeição de sua obra. Dessa maneira, a narradora, consciente de que qualquer conclusão a privaria da imensidão desejada. Assim, atira-se ao infinito, na direção do centro da fala errante, onde todas as coisas desaparecem na grande escuridão da *outra* noite. Na tentativa de alcançar o pleno, não é ao tudo que se direciona, mas ao nada, pois concebe nele uma proximidade maior com o ponto original.

[...] este [o autor] não precisa mais pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada. Poderia dizer do “tudo”. Mas “tudo” é quantidade, e quantidade tem limite no seu próprio começo. A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espriar o seu pensar-sentir. (LISPECTOR, 1998, p. 90)

Afirmando a inutilidade do pensar no território novo no qual penetrou, a narradora afirma estar, ela e qualquer autor, perto do grande nada, maior e mais imensurável que qualquer “tudo”, pois que é sem barreiras ou limitações. Nesse lugar, os términos e fechos desaparecem, estendendo toda ação em um infinito construir-se, característico da obra artística, que jamais se encerra toda sob sua manifestação física. Assim é que, embora permutemos reiteradas vezes os termos “livro” e “obra”, eles aparecem como coisas distintas no pensamento blanchotiano, sendo o primeiro apenas o receptáculo da segunda e estando fortemente ligado ao mundo do qual o autor precisa desprender-se para alcançar a obra. Sob a forma da brochura, o livro encontra seu começo e fim, mas não a obra. Pertencendo à solidão essencial, ela é o alvo buscado pelos autores durante o processo de escrita e jamais, como os elementos seus pares, se entrega, como revela Blanchot: “[...] há, em cada grande livro, um outro inferno, um centro de ilegibilidade onde vela e espera a força escondida da fala que não é uma fala” (BLANCHOT, 2005, p. 322). Esse centro ilegível é o que quer a narradora de *Água viva*: a região-mãe do canto das sereias, lugar de silêncio absoluto de onde promana a fala misteriosa dos monstros marinhos que, nada dizendo, compele os marinheiros — e os escritores — a que cedam à sua exigência e queiram, a todo custo, atingi-lhe o cerne. Como fazê-lo, contudo? Através da morte que é a escrita. Somente por meio da denegação do mundo racional, como vimos com Soares e agora com a mulher pintora, se pode adentrar nesse terreno movediço no qual a fala das sereias se faz ouvir. Mas isso não é tudo.

Uma vez posto nesse lugar de trânsito, o escritor precisa ainda despojar-se de si, na tentativa de penetrar o âmago da noite, que é fechado. Assim, para que morra completamente, alcançando a inteira despersonalização, precisa já ter morrido, mas de uma morte diferente.

[...] isso equivale a dizer que a morte se esquia ao tempo do trabalho, a esse tempo que é, entretanto, a morte tornada ativa e capaz. Isso é o mesmo que pensar que existe como que uma dupla morte, uma das quais circula nas palavras de possibilidade, de liberdade, que tem como horizonte extremo a liberdade de morrer e o poder de se arriscar mortalmente – e a outra é o inacessível, o que não se pode apreender, o que não está ligado a *mim* por relações de nenhuma espécie, o que nunca vem, em direção ao qual não me dirijo. (BLANCHOT, 2011, p. 109)

A morte que guarda o silêncio grande e para a qual a narradora se declara preparada está além do esforço humano. No ato de anunciar sua aleluia e

seu próximo morrer, a mulher ainda não está de posse do elemento original em busca do qual se lançou. Nesse momento, ela parece ter conquistado a morte “tornada ativa e capaz”, que é possível de se realizar no mundo e que se encontra no cabo de toda existência. Mas não usufrui ainda da morte mais extrema, inacessível, com a qual não pode se relacionar visto que ela, portadora da solidão essencial, com ninguém se relaciona. Contudo, é preciso atingi-la, apesar do empecilho: “se saímos do ser, caímos para além da possibilidade da morte” (BLANCHOT, 1997, p. 330). Tendo já se despojado de seu ser, ou em outras palavras, tendo já morrido, veda-se à narradora a capacidade de morrer novamente, mesmo que de outra morte. Desse modo, a meio caminho da morte e despojada da vida, ela é eternamente mortal, estando sempre a morrer e jamais concluindo o ato. É isso que expressa quando diz: “consegurei um dia parar de viver? ai de mim, que tanto morro” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Utilizando o verbo *morrer* de maneira incomum — no presente — e intensificando-o como é costume fazer com verbos indicadores de rotina, a narradora expressa sua condição peculiar enquanto protagonista da escrita: a morte não é o fim, mas o meio através do qual vai vivendo. Tendo alcançado a morte possível e desejando uma outra que não se liga a nada, ela atinge uma condição híbrida, concedida unicamente a quem escreve: vive na morte.

Esse é o paradoxo da hora derradeira. A morte trabalha conosco no mundo; poder que humaniza a natureza, que eleva a existência ao ser, ela está em nós, como nossa parte mais humana; ela é morte apenas no mundo, o homem só a conhece porque ele é a morte por vir. Mas morrer é quebrar o mundo; é perder o homem, aniquilar o ser; portanto, é também perder a morte, perder o que nela e para mim fazia dela morte. Enquanto vivo, sou um homem mortal, mas, quando morro, cessando de ser homem, cesso também de ser mortal, não sou mais capaz de morrer, e a morte que se anuncia me causa horror, porque a vejo tal como é: não mais morte, mas a impossibilidade de morrer. (BLANCHOT, 1997, p. 324)

Dessa maneira, nem humana nem não-humana, a narradora ganha um *status* distinto. Estando além da morte ao nível do mundo, ela ainda não pertence ao nada que ambiciona. É, como Bernardo Soares, um ser aparte, nunca irmanado com nenhum dos polos do jogo da escrita. Do mesmo modo seu livro. Não pertencendo todo à essência que busca alcançar, uma vez que essa essência anula toda linguagem, nem pertencendo mais ao mundo o qual precisou denegar para existir, *Água viva* se estabelece como um livro híbrido, que estabelece movimentos contrários no intervalo entre vida e morte. Trazendo da vida a linguagem com a qual

narra sua passagem para o pós-túmulo, ele ainda se liga a essa instância que busca abandonar. Ao mesmo tempo em que, utilizando essa linguagem para nomear o indizível e revelar tudo que experimenta, ele se aproxima da morte e de seu caráter intangível, já que esse é o único caminho disponível. Como o *Livro do desassossego*, estabelece-se sobre fronteiras, sendo premido por elas e não encontrando jamais o repouso desejado.

É por isso que, embora consciente de que seu esforço de atingir o nada resultará em fracasso, a narradora prossegue na sua escrita. Só dotada de sua mortalidade sem fim pode realizar o trabalho que, se pousada em qualquer dos polos, não poderia fazer. Só no ínterim pode fazer convergir o lampejo do infinito com a limitação da linguagem, só ali o tempo infinito pode permitir o trabalho, também infinito, de busca do ponto central; é só ali que, sob os auspícios da mão doente, ela pode entregar-se a um trabalho que o mundo, forçosamente, interromperia. No estado em que se encontra, por mais que tente, é incapaz de fazer cessar o processo de escrita, como fica evidente no seguinte trecho:

Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada.  
..... Não. Não consegui morrer. Termino aqui esta “coisa-palavra” por um ato voluntário? Ainda não. (LISPECTOR, 1998, p. 65)

Ela parece querer morrer por um ato voluntário, não suportando, talvez, a imensidão do que faz e querendo dar-lhe um fim. Isso, contudo, não é permitido. Ainda que execute a pausa que anuncia, único poder verdadeiro que possui, conforme vimos, ela não perdura. Logo a mão do sem-tempo recupera o instrumento e o põe em marcha, dando início a um novo parágrafo onde, após pontos consecutivos, marcas, sem dúvida, de sua hesitação, anuncia-se a falha: não conseguiu morrer nem pôr termo a sua escrita. E então o texto prossegue, entregando-se ao infinito e não querendo jamais chegar ao termo, reproduzindo, até onde pode, a fala estranha que o move, fala essencial. E nesse avançar, o hiato se alarga, pois o texto, iniciado pela aleluia da mulher narradora, move-se sozinho, afastando-a cada vez mais do mundo de onde saiu, atraindo-a para a anulação completa, onde nenhuma ação poderá desempenhar, visto que mesmo a escrita lhe é usurpada pela linguagem, que fala sozinha e lhe exige silêncio. Desse modo,

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu [...] É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder

pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo.

Escrever é o interminável e o incessante. (BLANCHOT, 2011, p. 17)

Sendo, pois, um modo de atingir o pleno, que nunca se dá, a escrita da narradora nunca pode terminar, pois que sua vida na morte é perene. Assim, infinitamente em construção, seu texto não se apresenta como um produto, mas como um esboço, um exercício constante que, em busca da perfeição, nunca será perfeito. “Escrevo-te em exercícios de esboços” (LISPECTOR, 1998, p. 18), escreve a mulher, como que a deixar claro que o que de fato quer é outra coisa, da qual a escrita é apenas um ensaio. O que quer, já sabemos, é penetrar o domínio da *outra* noite e entregar-se por completo, atingir a profundidade e, tal como Joubert, não produzir uma única frase, mas fruir desse estado de morte. Estando, contudo, muito distante de sua meta, o bosquejo torna-se tudo de que é capaz, prescindindo, portanto, de uma ordem e de um fim que o delimitem; daí ser infinita toda obra e interminável todo processo de construí-la. Não por acaso as últimas palavras da narradora indicarem, não o fim, mas a interrupção de sua busca. Quando encerra o livro dizendo: “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (LISPECTOR, 1998, p. 95), ela reconhece não ser aquele um texto pronto, não ter atingido ainda a imensidão a que buscava. Isso porque

O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam. Por isso um pintor, a um quadro, prefere os diversos estados desse quadro. E o escritor, freqüentemente, não deseja acabar com narrativas que tiveram a função de conduzi-lo a determinado ponto, e que ele deve abandonar para tentar ir além desse ponto. Daí que, por uma coincidência novamente espantosa, Valéry e Kafka, separados por quase tudo, próximos apenas pelo cuidado de escrever rigorosamente, juntam-se para afirmar: “*Toda minha obra é apenas um exercício*” (BLANCHOT, 2005, p. 291)

Conforme Blanchot deixa claro no supracitado excerto, o que move o artista, seja ele qual for, não é a vontade de produção da obra, mas o interesse no movimento que essa produção exige. A coisa produzida — a arte, a literatura — são, para ele, apenas uma aproximação e uma dissimulação de qualquer coisa além delas próprias. Assim é que se justifica o aspecto inacabado, fragmentário e incorpóreo, tanto do *Livro do desassossego* quanto de *Água viva*. Frutos de uma região fronteira, eles não são livros que se destinem a uma função prática no mundo, são ensaios de um mergulho cujo fim jamais se acha, sendo eles também

marcados pela incompletude e pelo desejo de infinito. São uma aproximação, nada mais que isso, da fonte do canto das sereias. Sobretudo *Água viva*, que exclui não só o enredo bem estruturado, como os espaços, os personagens e mesmo o tempo, buscando ser a imagem expressa do murmúrio inaudível, do canto proibido, buscando ser um livro sem significado, “uma onomatopeia, convulsão da linguagem” (LISPECTOR, 1998, p. 27), buscando ser “o figurativo do inominável” (LISPECTOR, 1998, p. 81).

Mas apenas buscando, jamais logrando êxito nessa jornada, porque, por mais que o infinito a encante e seja motivo de júbilo, a narradora não consegue entregar-se completamente. Isso porque, a morte que protagoniza, morte ao nível do mundo, ainda é morte segura, que lhe proporciona o retorno à luz do dia, caso deseje. É uma morte que, por mais que a expulse do mundo, ainda a mantém ligada a ele, fazendo-a temer o mergulho total, o entregar-se completo ao canto das sereias. É essa ligação que a proíbe de entrar na *outra* noite e conhecer-lhe os mistérios, mantendo-a sempre no lado de fora, sempre no intervalo, sempre no trânsito. É ela, que opondo-se, à alegria do começo, entrega-lhe o medo e a hesitação e, por conseguinte, a literatura.

### 3. 2 O medo, o tu

A narradora de *Água viva*, não obstante sua ânsia de infinito, é incapaz de realizar o movimento pleno da morte, pois o medo a retém. Poucas linhas após anunciar sua aleluia, ela se dá conta de que o trabalho que começou exige muito. É por isso que diz: “Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido” (LISPECTOR, 1998, p. 9). Esse medo de entregar-se perpassará toda a obra e conflitará com a alegria e com o desejo de alimentar-se diretamente da placenta. Vez por outra, em seu trajeto rumo ao ponto central, a narradora o evocará, transmitindo sua hesitação e susto diante daquilo que é, conforme fica claro no seguinte fragmento:

É que passarei por causa do ritmo em seu paroxismo – passarei para o outro lado da vida. Como te dizer? É terrível e me ameaça. Sinto que não posso mais parar e me assusto. Procuro me distrair do medo. Mas há muito já parou o martelar real: estou sendo o incessante martelar em mim. Do qual tenho que me libertar. Mas não consigo: o outro lado de mim me chama. Os passos que ouço são os meus. (LISPECTOR, 1998, p. 20)

A transição retratada nessas linhas revela o entrelugar de onde a mulher constrói sua narrativa. Introduzida no espaço novo da escrita, no qual caminha em direção a uma experiência original, objeto de seu desejo desde a abertura do livro, a narradora revela certa incompatibilidade com esse absoluto extremo, ao qual ela se refere como o “outro lado da vida”. De acordo com ela, ele é terrível e a ameaça, certamente porque exigirá dela a completa entrega, a morte total, semelhante àquela nomeada por Manuel Bandeira como “A morte absoluta” (1993, p. 174):

Morrer tão completamente  
Que um dia ao lerem teu nome num papel  
Perguntem: “Quem foi?...”

Morrer mais completamente ainda,  
— Sem deixar sequer esse nome.

Não obstante não nomeie a si nem aquele a quem se dirige, a mulher de *Água viva* sente premente necessidade de nomes, o que revela sua inaptidão para a completa morte, a qual apaga todos os nomes. A certa altura da narrativa, querendo tornar compreensível o que experimenta, ela diz: “Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome.” (LISPECTOR, 1998, p. 45). Mesmo se valendo de uma língua inexistente, “língua it”, conforme denomina, a narradora mantém-se presa à humana necessidade de nomear. Reside aí a fonte de seu medo, que a impede de atingir plenamente seu objetivo, pois “escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer ‘Eu’” (BLANCHOT, 2011, p. 18). Talvez a isso quisesse referir-se Aristóteles quando, na sua *Poética*, escreveu: “O poeta deve falar em seu nome o menos possível” (1997, p.47). Embora aplicando o assunto à anulação do poeta enquanto reproduz a fala das personagens, o filósofo grego parecia já perceber que, no evento literário, todas as falas deveriam originar-se no próprio texto, nunca no mundo que pretensamente imitava. Apesar disso, parece caro à narradora prescindir do poder de dizer *eu*, pois, embora admita a necessidade de desfazer-se dele, escreve: “E se digo ‘eu’ é porque não ousa dizer ‘tu’, ou ‘nós’ ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada à humildade de me personalizar” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Ela revela poder permutar a voz com que fala por outra voz, admitindo que o *eu* com o qual conduz o texto é meramente convencional e não diz respeito a nada no mundo. Isso, contudo, parece-lhe difícil, pois admite não ousar fazê-lo. Ainda que não se apegue

ao pronome que a identifica, parece extremamente ligada a si mesma, revelando o drama anunciado por Blanchot: o do escritor que, privando-se da vida, não logra uma posse completa da morte.

Assim é que a transição para o lado da morte causa medo na mulher narradora, pois a ameaça de forma completa e definitiva. Ela, no entanto, não se entrega. Tal como Ulisses, enfrenta o inaudível canto e regressa para vida. Como ele, no entanto, é feita vítima da artimanha das sereias: está empenhada para sempre na navegação da narrativa, na qual, eternamente a morrer, jamais morre completamente. Isso serve para aumentar sua hesitação. O trabalho de posse da fala errante, uma vez iniciado, não pode cessar; daí que se mantém presa na narrativa, não podendo retornar ao mundo nem fazer parte do reino da noite. O que a desassossega.

Mas se eu esperar compreender para aceitar as coisas – nunca o ato de entrega se fará. Tenho que dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão e sobretudo a incompreensão. E quem sou eu para ousar pensar? Devo é entregar-me. Como se faz? (LISPECTOR, 1998, p. 68)

Nesse excerto vemos a insegurança da narradora. Certa de que o mergulho completo no nada que deseja é a única forma de fazer cessar seu desassossego, ela hesita em fazê-lo e o retarda por meio do pensamento. Sabe que sua linguagem racional, por mais luz que lance sobre sua experiência, apenas a desbota, pois que é feita de sombras, não de luz. Apenas o entregar-se por completo pode conceder-lhe a profundidade da morte, como aos anônimos marinheiros que pereceram no fundo do mar. Associada a Ulisses, contudo, a narradora é dotada da astúcia e da linguagem, o que a impede de atingir a comunhão completa.

A linguagem pertence, em todo caso, à vizinhança mais próxima do humano. A linguagem encontra-se por toda parte. Não é, portanto, de admirar que, tão logo o homem faça uma idéia do que se acha ao seu redor, ele encontre imediatamente também a linguagem, de maneira a determiná-la numa perspectiva condizente com o que a partir dela se mostra. O pensamento busca elaborar uma representação universal da linguagem. (HEIDEGGER, 2003, p. 7)

Tais considerações demonstram quão distante se encontra a narradora do ponto central que busca. Ao lançar mão do expediente da nomeação, a mulher afasta-se do centro indizível e o recobre de palavras que, como vimos, nunca dão a

verdadeira essência das coisas, mas unicamente a si próprias, unicamente linguagem. Esse é, contudo, o único instrumento de que dispõe para atingir aquele ponto, “algo de que só nos aproximamos distanciando-nos dele” (BLANCHOT, 2011, p. 97).

Essa incapacidade de morrer completamente, ainda que se relacione ao medo da entrega total, encontra também outro motivo. Quando anuncia não ser capaz de permutar a voz com que fala, a narradora admite ser *obrigada* a personalizar-se. Como a exigência da obra, que move a mão doente da qual falamos em capítulo anterior, parece haver outra exigência premindo a ação da mulher e impedindo-a de realizar a anulação completa, que apaga todo ser e toda escrita. Essa força, embora silenciosa, encontra-se presente em todo o livro, como que obrigando a narradora a dar-lhe um relato do que não pode ver. É ela que parece obstruir o trabalho lento e interminável de aproximação do ponto neutro e forçar a mulher a que faça nascer algo no mundo. Essa força: o tu.

Como o narratário de *A paixão segundo G. H.*, o receptor das palavras de *Água viva* é o motivo pelo qual toda a experiência transcendente de encontro e anulação da mulher encontra formato no livro. Livro inacabado que é, *Água viva* só o é por causa da premente necessidade que essa instância exerce sobre a narradora. Ela diz: “É difícil porque preciso repartir contigo o que sinto” (LISPECTOR, 1998, p. 53). Essa exigência vinda de fora da obra, vinda do mundo que a mulher precisou negar para escrever, requer que a experiência seja relatada, que seja posta sob forma física e compreensível. Por isso ela não poder fruir completamente do trabalho realizado no sem-tempo, não poder dar à mão doente licença para agir como quiser e jamais concretizar qualquer das linhas que se põe a escrever. O *tu* com quem fala precisa das palavras, precisa que ela, que renegou o mundo, mantenha ligação com ele e transmita tudo quanto puder das coisas que vê. Mas isso é impossível. E ela sabe disso, pois diz: “O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo. [...] e o que apenas importa é o dardo”, e, mais à frente: “É tão difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas. É tão silencioso. Como traduzir o silêncio do encontro real entre nós dois?” (LISPECTOR, 1998, p. 17, 54). Com essas frases, a mulher admite a limitação de suas palavras, que elas, conquanto sejam um poderoso instrumento, são nulas quando buscam revelar o que está, conforme sua própria nomenclatura, “atrás do atrás do pensamento”.

Assim, embora se aproxime do neutro, do centro do canto das sereias, ela reconhece poder dar sobre esse lugar estranho apenas uma sombra, diferente e distante em tudo do objeto original. Isso porque não pode falar ou nomear aquilo que não pode ser dito. Quando o faz, a coisa nomeada se perde e o que resta é tão somente um amontoado de palavras. Esse é o drama da narradora de *Água viva*, o qual ela divide com Soares e com Ulisses: contempla o canto e o perde quando o evoca.

Seu movimento de posse da morte é sempre um movimento duplo, pois que, nele, renega o homem a quem se dirige ao mesmo tempo que o afirma. Rejubilando-se por sua conquista, ainda que parcial, ela escreve: “Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Sua entrada no território da escrita, em que o tempo desaparece e se converte em presente constante, em que está próxima do centro inominável e sente-se livre das faculdades do mundo e da realidade, ela associa ao rompimento com o indivíduo com quem fala e com quem teve algum tipo de envolvimento. Isso revela que, diferente da aleluia e do júbilo que a tomam, como uma novidade, logo nas primeiras linhas de seu texto, ele pertence a um mundo anterior, em que o tempo se ordenava de maneira teleológica e limitada, podendo ser marcado, medido e controlado, como o tempo diurno de Bernardo Soares, que era controlado pelo patrão Vasques. Ao ganhar essa liberdade sem limites com o término do relacionamento, a narradora deixa claro que esse *tu* a quem dirige sua fala é o elo forte que a mantinha ligada à vida e ao dia. Ou melhor: que ele ainda mantém essa posição, pois o júbilo e a afirmação de uma nova existência, embora experimentados em detrimento dele, são a ele dirigidos. Desse modo, ao denegá-lo, ela o afirma ainda mais, pois “A negação só pode se realizar a partir da realidade do que ela nega” (BLANCHOT, 1997, p. 314). Tal fato, embora possa representar certa segurança para a mulher, como parece fazê-lo para G. H. — “só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão” (LISPECTOR, 2009, p. 16) —, só aumenta o temor, uma vez que a mantém ainda mais isolada de qualquer território.

Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para *te* dizer meu substrato faço uma série de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura

vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba [...] (LISPECTOR, 1998, p. 11, grifo nosso)

Movida pela necessidade de partilhar seu encontro, a mulher admite sua limitação e a existência de um silêncio que jamais será nomeado e que, quando evocado, nada entrega senão uma série de palavras e frases sem significado algum, único resultado de sua luta extrema. Revela ainda que o uso que faz das palavras destina-se unicamente àquele para quem fala, sem o que poderia prescindir delas e entregar-se de todo ao mistério que contempla. Isso se evidencia nos grifos do supracitado excerto, através dos quais a narradora mostra que seu uso inábil das palavras tem uma só direção: tu. Assim, embora se configure como um porto seguro ao qual ela poderá voltar caso não se adapte à nova realidade, o interlocutor alarga o espaço que a separa dele e da morte absoluta, deixando-a completamente só em sua deriva. Isso porque ela, na tentativa de corresponder à exigência, mergulha mais fundo no território novo e emerge dele com mãos vazias, não atendendo plenamente a nenhum dos requisitos que lhe são impostos, pois, com as palavras, nega o silêncio inominável e produz uma escrita que não se justifica no mundo, já que destituída de sentido e unidade.

Assim, toda a alegria que conflui da aproximação da origem transverte-se num medo extremo, pois, impedida de chegar-se à morte total e privada do mundo, a narradora empreende sua jornada numa espécie de terceira margem, portadora de toda agitação e de nenhuma garantia. A mão de alguém que a ouve que, no caso de G. H., é fonte de alegria, torna-se a razão da hesitação em *Água viva*, fazendo-a temer a imensidão que se descortina ante seus olhos. Ela diz: “Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária” (LISPECTOR, 1998, p. 65). Mais uma vez enunciadoras do temor da mulher, suas palavras revelam a íntima associação do receio com o indivíduo que a ouve, pois é dirigindo-se a ele que a narradora se questiona acerca do destino de sua liberdade, atitude alvo de sua autocensura quando afirmava ter de dar o mergulho de uma vez só, sem nada pensar ou inquirir. Tomada, no entanto, da hesitação, vacila até mesmo na atenção que dedica ao mundo outrora renegado, pois parece não encontrar justificativa nem mesmo naquilo que escreve, admitindo que a ação a deixa solitária.

Sendo, portanto, extremo seu medo e sua hesitação, por que ela não para? Já tocamos essa questão quando falamos em Rimbaud no primeiro capítulo.

Conquanto imponha inação à mão escritora, único poder de que dispõe, o artista não é capaz de deter seu lento avançar. Como aquele que ouviu o canto proibido, ele se vê obrigado a colocar nas palavras o silêncio que contemplou. Inúmeras são as tentativas da narradora, em *Água viva*, de proceder como o poeta francês e encerrar seu trabalho, o que não acontece.

Escrevo-te à medida de meu fôlego. Estarei sendo hermética como na minha pintura? Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita. Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo para sempre. Eu, que nunca sou adequada.

Voltei. (LISPECTOR, 1998, p. 55)

Escrevendo à medida de seu fôlego, que admite ser curto, uma vez que anuncia a parada, a narradora parece querer prescindir da escrita e retornar ao mundo real. Sua tentativa, contudo, resulta inútil, pois seguidamente ao anúncio de término, comunica o retorno, e a narrativa prossegue. Mas prossegue trincada e sem nexos aparente com o que se dizia antes, pois, após a revelação do retorno, escreve: “Estou pensando em tartarugas” (LISPECTOR, 1998, p. 55). Essa ruptura no tecido narrativo, contudo, não compromete a natureza do escrito, antes integra o rol dos seus elementos constitutivos, porque a obra artística, diz Blanchot em consonância com Bernardo Soares, “não está para a perfeição” (BLANCHOT, 2011, p. 240-241), no que é acompanhado pela narradora, quando diz: “Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso” (LISPECTOR, 1998, p. 27). O inconcluso, ela parece admitir, é o máximo que pode fazer emergir da região de sombra onde mergulhou, pois a linguagem que usa pertence ao dia e não pode revelar a intimidade da noite.

Ao admiti-lo como seu desejo e reconhecer a limitação de seu instrumento, ela parece inclinar-se para o lado da morte, em detrimento do *tu* assustador que a impede de realizar a entrega total. Parece reconhecer que suas palavras, vazias de sentido e significado, são o máximo, não que pode oferecer, mas que pode, ela própria, atingir, dada sua condição fronteira entre o mundo dos homens e o mundo ancestral. Seu aparente fracasso torna-se, portanto, seu triunfo. É o que parece compreender Benedito Nunes, quando afirma: “o fracasso da linguagem, que se evidencia nos romances de Clarice Lispector [...] é uma forma de dirigir a linguagem para além dela mesma, isto é, para o inexpressado, o absoluto, o abismo do ser primordial” (NUNES, 2009, p. 132). Tal pensamento se coaduna com

o de Blanchot quando este afirma a aproximação da origem por meio da conturbada linguagem literária.

Podemos então acusar a linguagem de se ter tornado uma repetição interminável de palavras, em vez do silêncio que ela visava atingir. [...] Mas essa repetição sem fim de palavras sem conteúdo, essa continuidade da palavra através de um imenso saque de palavras, é justamente a natureza profunda do silêncio que fala até no mutismo, palavra vazia de palavra, eco sempre falante no meio do silêncio. (BLANCHOT, 1997, p. 319)

Palavras cegas de sentido, escritas “tosco e sem ordem” (LISPECTOR, 1998, p. 10) mostram-se, portanto, como a revelação do silêncio que buscam. São, não obstante, uma revelação parcial, uma vez que cobrem com o maciço de sua existência o sussurro inaudível do canto primitivo. Ao trazê-las à luz, na esperança de que a linguagem fale unicamente e deixe que se cale o ser, a narradora falha, pois não obtém uma anulação completa de si, restando aquele *tu* que é, de uma ou outra forma, a manifestação de um *eu* que soçobra no mar da escrita, recusando-se a morrer completamente. É desse ser em constante morte que provém o texto, guardando em suas entrelinhas a *outra* noite que jamais se abre, revelando uma angústia que provém de nunca alcançar o seu objetivo e mal adivinhando que a barreira da qual se constitui é também o mais próximo caminho. É desse ser que nunca morre de todo que provém o texto fragmentado e em estilhaços de *Água viva*, pois nele podemos reconhecer a insistência de uma voz que, não obstante, deseje calar-se, ainda fala, revelando um escritor desassossegado pelo projeto da escrita, que se enquadra na categoria dos que marcam e ferem seus escritos, como diz Blanchot:

Mas quantos outros, pela atração irresistível do centro, só podem desprender-se com uma violência sem harmonia; quantos deixam em sua esteira cicatrizes de feridas mal fechadas, os traços de sucessivas fugas, de seus regressos inconsolados, de seu vaivém aberrante. (BLANCHOT, 2011, p. 51)

Notadamente marcado pelo trânsito, *Água viva* é um texto no qual se revela, tal como no *Livro do desassossego*, a oposição das forças que premem a escrita. Irresistivelmente atraída pelo centro, a narradora só pode se desprender dele, para dar um relato ao *tu* que o exige, por meio de uma violência que marca o escrito e lhe garante os adjetivos de inconcluso e imperfeito. Dessa maneira marcado, o texto não se justifica no mundo e nada revela que o faça comungar com outros exemplares bem organizados em gêneros e escolas, o que o aproxima do

silêncio que nega com suas palavras. A aproximação, contudo, não é plena, conforme mencionamos, pois, no texto de Lispector, “a impossibilidade é de narrar qualquer coisa sem ao mesmo tempo narrar-se” (NUNES, 1995, p. 159). Desse modo, conquanto sejam sem sentido e sem figuração suas palavras, o ser da narradora permanece entremeado no texto, recusando-se ao apagamento completo e adiando a morte, tornando-a sempre por vir. Disso resulta que, impedida de calar-se, a linguagem se dobra sob as pressões do novo terreno para o qual é puxada, tornando-se estranha e pouco humana, uma linguagem próxima do silêncio e do nada, ou, em outras palavras, uma linguagem literária.

#### 4 NARRATIVAS EM ESTADO DE FRAGMENTO

A posição dos narradores do *Livro do desassossego* e de *Água viva* é muito semelhante. Conforme vimos, ambos escrevem premidos por forças contrárias que atraem a escrita para polos opostos e a assinalam com a indelével marca do desassossego. Essa inquietude, esse constante ir e vir e esse trânsito entre os espaços da escrita não modificam apenas o conteúdo das narrativas, que já não têm mais nada a dizer e se encontram esvaziadas de acontecimentos, mas afetam também a sua mais íntima estrutura. Não obstante organizados em brochura, tanto o *Livro do desassossego* quanto *Água viva* mantêm uma desorganização interna, independente da forma que lhes deram seus editores. Essa desordem se manifesta no nível temático, em que diferentes assuntos dividem, por vezes, o mesmo parágrafo e até a mesma frase, o que poderia, talvez, ser “sanado” com uma revisão da ordem e disposição dos fragmentos no papel. Talvez. Porque essa desordem não se manifesta apenas no âmbito temático dos livros; ela resvala para sua linguagem, que é torcida e pouco ligada à gramática tradicional e a uma possível coligação em torno de um ponto, coisa que de modo nenhum pode ser “resolvida” sem prejuízo para a natureza do texto. Mais que receber o excesso da desordem, é exatamente essa linguagem estranha a sua causadora, é ela que impede qualquer tentativa de organização dos livros sob uma ordem lógica e racional. Olga Borelli, responsável pela edição dos fragmentos que compõem *Água viva*, dá-nos uma ideia do esforço que despendeu na tentativa de dar corpo a esse livro, emendando sua fala estilhaçada:

Porque se eu pegasse um fragmento e quisesse colocar mais adiante, eu não encontraria onde colocar. É como um quebra-cabeça. Eu pegava os fragmentos todos e ia juntando, guardava tudo num envelope. Era um pedaço de cheque, era um papel, um guardanapo [...] Ela limpava o lábio e depois punha na bolsa [...] de repente, ela escrevia uma anotação. Depois de coletar todos estes fragmentos, comecei a perceber, comecei a enumerar. Então, não é difícil estruturar Clarice, ou é infinitamente difícil [...] (apud MOSER, 2009, p 462)

Escrito aos fragmentos, sobre os mais diferentes pedaços de papel, sem nenhuma ordem que o guiasse, *Água viva* é um livro pouco afeito à ordem e ao dia. Por mais que a editora tenha enumerado os fragmentos e percebido entre eles uma relação, não foi capaz de enquadrá-los sob a forma coesa de um livro ao nível do mundo. O mais que conseguiu foi o livro fluido e inquieto sobre o qual nos

debruçamos no capítulo anterior. Do mesmo modo com o *Livro do desassossego*, de Bernardo Soares: escrito aos pedaços, é um livro que não se permite o repouso tranquilo de um enredo sem contradições. Como Olga Borelli com *Água viva*, seus editores também se destinaram a uma tarefa tortuosa. Ana Cristina Cunha, versando sobre as diferentes edições do *Livro*, escreve sobre uma delas:

Por sua vez Richard Zenith ordenou a sua edição iniciando com um prefácio do próprio Fernando Pessoa. Neste prefácio Fernando Pessoa descreve a aparência física e mental de Bernardo Soares, os lugares que freqüentava e seus interesses literários. Atribuiu ao corpo do texto o título dado por Pessoa, *Autobiografia* [sic] *sem factos*, com epígrafe do próprio *corpus*. Os fragmentos, em um total de 481, foram numerados à esquerda acima do texto. Zenith seguiu a orientação da edição *princeps*, evitando, contudo, a ordem cronológica inicial. Em um segundo bloco contendo *Os grandes trechos*, agrupou, em ordem alfabética, um total de 40 títulos, escritos nos anos 10, fixados em notas ao final do volume. (CUNHA, 2005, p. 58)

Pelo citado, fica claro que a ordem dos fragmentos e a classificação que recebem variam em cada edição, sendo mais uma opção dos editores que uma suposta coerência entre os trechos que compõem a obra. Isso ocorre porque ambos os livros não se destinam ao mundo e às suas coisas, não obstante se manifestarem nele devido a seu caráter fronteiro. Assim, por mais ordem que se lhes queira impor, eles parecem escapar, como que fazendo coro ao proclamar: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Esse caráter escorregadio deve muito à linguagem que constrói os livros. Fruto da pressão exercida pelos polos da escrita, a linguagem do *Livro do desassossego* e de *Água viva* está pouco ligada ao dia e a seus domínios, embora a eles ainda pertença. Como o escritor que ouviu a fala inaudível, ela ruma para o neutro absoluto, onde espera desaparecer. Nesse processo, investe-se de uma natureza distinta, sobre a qual ordem e gramática parecem ter pouca influência. Buscando o “figurativo do inominável”, ela precisa ser outra, não pode contentar-se com a ilusão de que é instrumento quando comunica, precisa ser uma fala quebrada, defeituosa, que revele não o instrumento, mas sua própria essência. Precisa ser uma fala literária, mas completamente destituída do teor discursivo e pragmático. Theodor Adorno reconhece essa necessidade, quando, considerando a linguagem de James Joyce, escreve: “Joyce foi coerente ao vincular a rebeldia do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva” (ADORNO, 2008, p. 56). Companheiros do escritor irlandês na construção de narrativas não-

realistas, Bernardo Soares e a mulher narradora seguem sua trilha ao redigirem textos com uma linguagem estrangeira, contrária à aplicação discursiva utilizada em livros ao nível do mundo. Composto livros que, diferente do que pregam os realistas, se afastam da realidade, encontrando nela antes um empecilho do que um motivo para a escrita, eles reconhecem que há um modo único de fazê-lo: é por meio da torção e alteração da linguagem corriqueira.

Essa linguagem estranha e a fragmentação que promana dela, manifestadas nas obras de que vimos tratando, são o alvo de nossa análise no presente capítulo. Antes, contudo, de nos dedicarmos a essa investigação, julgamos necessário escrever algumas linhas sobre o tratamento que Maurice Blanchot e outros pensadores, sensíveis aos novos caminhos que a literatura traçou durante o século XX, deram ao assunto. Desse modo, munidos não apenas dos conceitos dos espaços opostos de que até agora tratamos, mas também das acertadas observações desses teóricos sobre o resultado dessa oposição, daremos início à análise mais detalhada da escrita fragmentária nas obras de Fernando Pessoa e Clarice Lispector.

#### **4.1 A escrita fragmentária**

Quando fala a respeito da linguagem literária, Blanchot (1997, p. 313) diz: “Sua posição é pouco estável e pouco sólida”. Isso porque, conforme vimos, ela não busca uma justificação no mundo nem na representação dele, como faz a linguagem rotineira. Antes reconhece sua existência como coisa real e intransitiva, que não serve de veículo a um lugar ou conceito distante. Desse modo, buscando atingir a essência primitiva, a linguagem literária nada revela que não a si mesma, cobrindo e afastando, enquanto o evoca, o ponto central da fala errante. Seu comportamento é, portanto, marcado pela contradição e pelo paradoxo, o que justifica que seja, nas palavras de Blanchot, pouco estável e pouco sólida. Não remetendo a nada que exista no mundo que não a si própria, a linguagem literária liberta as palavras de seu sentido fixo, permitindo uma fluidez e um movimento intensos, como os que temos presenciado em *Água viva* e no *Livro do desassossego*.

Tal movimentação gera uma escrita estranha, híbrida, fruto do embate entre a fala errante e a fala humana. Uma, como evidenciado na imagem da preensão persecutória, está sempre a interromper o discurso da outra, gerando uma

escrita tartamuda, pouco afeita à linearidade, marcada pela quebra e pelo fragmento. Esse resultado, mais que uma característica da escrita literária, torna-se sua própria natureza, como se a hesitação fosse o modo pelo qual falasse, como se houvesse, como diz Blanchot, “a interrupção como fala” (2010, p. 42). Assim, vemos que a intrusão da mão sadia no trabalho da mão doente é condição indispensável para que se escreva literariamente, pois a literatura, conquanto migre na direção do ponto central, não pertence a ele inteiramente; ela se divide, como Soares e a mulher pintora, entre a essência e a língua, entre o dia e a noite. O que, no entanto, é o modo único de aproximação do ponto que se esconde, pois, ao construir uma escrita defeituosa, o escritor rompe com o pragmatismo da língua, libertando-a dos sentidos fixos e tornando-a um problema. Não revelando nada, ela se afirma enquanto linguagem e não como instrumento de significação do mundo. Assim, portanto, deixa que o nada fale através dela: “nela o nada luta e trabalha, sem descanso cava, se esforça, procurando uma saída, tornando nulo o que aprisiona, infinita inquietude” (BLANCHOT, 1997, p. 314). É desse modo, portanto, que o fracasso da linguagem se converte num triunfo, pois, por mais que falhe, ela nada revela, nada entrega. E é isso absolutamente o que quer.

Romper o ser-apetrecho da linguagem para que ela deixe entrever o nada implica reestruturar a própria linguagem, afastá-la da luz do dia e fazê-la penetrar as penumbras da noite. Daí que, para Deleuze, o escritor “Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a *delirar*” (2011, p. 9). Esse delírio assemelha-se a um êxtase, um encanto proporcionado pela fala errante, que sussurra à escrita sua interminável voz, fazendo dela um processo infinito, nunca destinado ao fim nem à razão, mas que, devido à intervenção da mão sadia, sofre uma interrupção, único meio através do qual pode falar, já que a fala errante arrasta para a desapareição da língua. Assim, pois, essa interrupção, mais que um estorvo, revela a natureza da escrita fragmentária. Sendo o ato de escrever um devir, como o classifica Deleuze, ele “está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’” (DELEUZE, 2011, p. 12), jamais se desenvolve por completo, nunca chega ao fim, está sempre no interstício, dando corpo a um texto incompleto, que não conjuga suas partes, mas se estilhaça cada vez mais. Isso porque não visa a uma unidade, mas anseia pelo nada original, que, como nos mostrou a narradora de *Água viva*, é muito mais amplo que o tudo, pois abarca todas as coisas, sem limites de barreira ou quantidade. Nesse processo, cuja origem é o delírio — o mesmo do Ulisses que se contorce ao ouvir o canto das sereias —, a

escrita se espraia de forma indefinida, aproximando-se do que Deleuze e Guattari classificaram como rizoma:

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 14-15)

Como deixa claro o excerto, Deleuze e Guattari transportaram da botânica o conceito de rizoma, que designa, nessa ciência, determinados tipos de caule que, ao invés de se estruturarem de maneira vertical, erguendo-se sobre suas raízes, espalham-se horizontal e, quase sempre, subterraneamente, podendo formar bulbos ou tubérculos que, apesar de serem florações da planta, não representam seu corpo principal e não submetem as demais partes numa hierarquia na qual há uma estrutura posta sobre as demais. O rizoma, ao contrário da raiz, não sustenta um caule, não possui um centro. É essa a dimensão que os autores franceses tomam de empréstimo e aplicam à filosofia e à literatura. Para eles, deve haver um tipo de pensamento e de escrita que não esteja ligado à tradição por pura convenção, sendo o galho do qual ela é o tronco. O pensamento-rizoma, bem como a escrita-rizoma, para Deleuze e Guattari, “não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda” (1995, p. 32); eles não seguram o tronco porque não giram em torno de um centro. Eles se constituem de uma imensa organicidade que se espalha horizontalmente, não constituindo um corpo sólido e forte, mas um emaranhado, em que cada ponto pode ser tomado como princípio ou término, já que fim e começo, propriamente ditos, ele não possui. Isso pode soar um tanto incoerente com o pensamento blanchotiano quando ele afirma a existência de um ponto central de onde promana toda escrita, mas não é. Porque o centro do qual Blanchot fala nunca é um centro físico. “Esse ponto é a própria ambiguidade” (2011, p. 38), diz ele, ao que acrescenta: “centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição” (2011, p. 7). Diferente do centro-raiz, que possui um núcleo rígido e inamovível, o centro blanchotiano é rizomático, pois não estaciona, não repousa, não se deixa apreender jamais; antes espraia-se através do canto e impede a sedimentação da linguagem sobre si. Assim, portanto, ele gera uma escrita espedaçada, mais próxima do exercício que da obra-prima, uma vez que jamais se entrega e relega toda tentativa de apreensão à categoria de esboço. Por isso, cada trecho do texto fragmentado parece bastar-se e

evita a articulação com os demais, porque ele não é a peça deslocada de uma unidade faltante, ele é uma “Fala única, solitária, fragmentada, mas, a título de fragmento, já completa, inteira nesse despedaçamento e de um brilho que não remete a coisa alguma estilhaçada” (BLANCHOT, 2007, p. 115). Experiência única de aproximação do centro intocável, cada fragmento prescinde dos demais no seu esforço de atingir o pleno. Desse modo é que cada um deles constitui uma pequena unidade que não remete a um todo maior, mas que se encerra em si, buscando, a seu modo individual, alcançar o centro. Juntos, eles não compõem a obra; juntos, estão apenas justapostos, dando ao livro a marca do inacabamento e negando-lhe a unidade com que a forma encadernada busca orná-lo. Por isso essa escrita se aproxima do rizoma deleuziano: nenhuma das partes tem predominância sobre outra e fazem um livro que é “contra o livro-imagem do mundo. Um livro rizoma [...] pivotante e fasciculado” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 34). Estando todas justapostas, trilham caminhos diversos na direção da essência, marcando o texto com o paradoxo e a incoerência. É por isso que com a alegria convive o medo da narradora de *Água viva*; é também por isso que Bernardo Soares pode afirmar, em fragmentos distintos, morar no segundo e no quarto andar da Rua dos Douradores, sem, no entanto, cair em incoerência. Ao nível da escrita as discrepâncias inexistem, pois, atraído pela solidão essencial, o texto não se ocupa das relações harmoniosas do mundo, já que não se destina a produto final, mas apenas a uma experimentação. “A escrita fragmentária, a palavra plural e o pensamento enigmático [...] precisam ser pensados como experimentações de linguagem, experiência de pensamento. *Escritura*.” (VASCONCELLOS, 2007, p. 136). Dessa maneira encarados, portanto, esses elementos bem se encaixam no desajuste em que se manifestam nas obras que vimos estudando. Mais que produtos definitivos de um processo cujo fim se alcançou, elas são experiências linguísticas do esvaziamento da linguagem, ou seja, são o que Barthes denominou de trapaça salutar. Tendo por alvo expor e alcançar o fora da linguagem, a escrita fragmentária se vale unicamente dessa linguagem de cujo poder quer se libertar. Para isso, ela volta a língua contra si mesma, deformando-a e fazendo-a tremer de alto a baixo, deslocando-a e criando, em seu bojo, um idioma estrangeiro, impossível de ser pronunciado sem tartamudez e que “faz a língua crescer pelo meio, como a grama, o que faz da língua um rizoma em vez de uma árvore, o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio” (DELEUZE, 2011, p. 143).

Esse desequilíbrio não se manifesta unicamente na desordem que as partes estabelecem entre si, seja no nível gramatical, seja no nível semântico, mas também se encontra na aparente tranquilidade que alguns trechos parecem conter. Dentro do texto fragmentário, mesmo o ordeiro e correto se afigura como exótico e deslocado, aparecendo como uma unidade que nega a inteireza do fragmentário. Assim é que vemos surgir, vez por outra, relances que dão a Bernardo Soares uma verdadeira biografia e à narradora, uma história. Tais vislumbres nos mostram, por exemplo, a lembrança das tias que criaram o empregado do patrão Vasques numa casa de província — “a casa velha das tias alberga [...] o chá das horas sonolentas, e o candeeiro de petróleo da minha infância perdida” (PESSOA, 2006, p. 65) — e suas desventuras no amor — “Duas vezes, naquela minha adolescência, [...] gozei a dor da humilhação de amar” (PESSOA, 2006, p. 175) —, bem como revelam traços de história na narrativa de *Água viva*: “eu não disse que um dia ia me acontecer uma coisa? Pois aconteceu agora mesmo. Um homem chamado João falou comigo pelo telefone. Ele se criou no fundo da Amazônia” (LISPECTOR, 1998, p. 60). Esses “intervalos” na desordem da escrita se configuram como membros do rizoma textual e acentuam a vibração em que ele coloca a linguagem, justificando que dessas frases e momentos lúcidos possamos dizer o que Deleuze diz da célebre frase de Bartleby, personagem de Herman Melville, *I would not prefer to*: “Apesar de sua construção normal, ela soa como uma anomalia” (DELEUZE, 2011, p. 92). Não obstante ser uma frase incompleta, ela traz consigo elementos que a aproximam do dizer correto previsto pela gramática, como esclarece o próprio Deleuze:

Nota-se inicialmente um certo maneirismo, certa solenidade: *prefer* raramente é empregado nesse sentido, e nem o padrão de Bartleby, o advogado, nem os escreventes o utilizam habitualmente [...] A fórmula comum seria antes *I had rather not*. Mas sobretudo a extravagância da fórmula extrapola a palavra em si: sem dúvida, ela é gramaticalmente correta, sintaticamente correta, mas seu término abrupto, NOT TO, que deixa indeterminado o que ele rechaça, lhe confere um caráter radical, uma espécie de função-limite. (2011, p. 91)

Assim, pois, não há escapatória. A escrita fragmentária remodela a língua padrão, transportando-a para terrenos que desconhece e nos quais toda sua ordem e limites se desmembram; ela a faz falar unicamente pelo despropósito, pelo incoerente, pelo desconexo; arrasta-a para a região da noite e da morte que nem ela própria, escrita fragmentada, domina por inteiro, e ali a transverte — a língua normal — numa trapaça contra si própria, que embora próxima do canto original, nunca

pode reproduzi-lo por inteiro, fazendo do território movediço da Rua dos Douradores o mais próximo que se pode chegar do canto das sereias.

## 4.2 Linguagem estilhaçada e babélica

Em suas considerações sobre a escrita fragmentária, Deleuze acrescenta o que segue: “não mistura outra língua à sua e sim talha *na* sua língua uma língua estrangeira que não preexiste” (2011, p. 141). Parece ser exatamente a consciência dessa linguagem impraticável que Bernardo Soares expõe nas seguintes linhas:

Descrevendo isto, ou qualquer coisa universal como isto falo com a alma a linguagem primitiva e divina, o idioma adâmico que todos entendem. Mas que linguagem estilhaçada e babélica falaria eu quando descrevesse o Elevador de Santa Justa, a Catedral de Reims, os calções dos zuavos, a maneira como o português se pronuncia em Trás-os-Montes? (PESSOA, 2006, p. 145)

Neste excerto, o ajudante de guarda-livros reconhece a facilidade de falar acerca de coisas universais utilizando uma linguagem, de acordo com ele, primitiva e divina, mas que não se confunde com a fala primitiva do canto das sereias. Essa linguagem tranquila, através da qual ele comunica “os mares, montanhas tremulamente extensas, guardando a majestade da altura no segredo da profundidade” (2006, p. 145) é acertadamente chamada por ele de adâmica, uma vez que encontra no homem — não na solidão essencial — a sua origem. É a linguagem através da qual Adão recriou o mundo, afastando-o em sua essência e substituindo-o por nomes, conforme explica Blanchot, citando Hegel: “O primeiro ato, com o qual Adão se tornou senhor dos animais, foi lhes impor um nome, isto é, aniquilá-los na existência (como existentes)” (apud BLANCHOT, 1997, p. 311). Desse modo, conquanto antigo, esse modo de compreensão do mundo não se confunde com o antiquíssimo canto, pronunciado antes mesmo da existência humana. Assim, ele se faz útil na transmissão do que é de todos conhecido. Mares, montanhas, campos, estações, casas, todas essas coisas necessitam de uma linguagem corriqueira através da qual possam ser compreendidas e compartilhadas, pois é só a partir dela que ganham sentido para o homem.

Mas, como transmitir experiências, coisas individuais e sem apelo universal? É exatamente neste ponto que surge a narrativa com sua linguagem estranha e fragmentada, pois, à medida que expusemos o pensamento de Blanchot

ao longo deste estudo, percebemos que para ele a narrativa não é algo universal, mas particular: a repetição de um único evento entre *um* homem e as forças essenciais. Não sendo a narrativa, portanto, um evento coletivo, mas individual, cujo conhecimento está relegado a uns poucos — ou a ninguém, quiçá —, o idioma necessita um pouco mais de esforço quando se torna seu portador, pois a língua primitiva e divina com a qual Adão reconstruiu o mundo e lhe deu significado não é capaz de suprir a necessidade do narrar. Dá-se, portanto, o surgimento da linguagem literária, fragmentada, babélica, estilhaçada; surge, dentro da língua padrão, uma nova língua, que, como a experiência que visa transmitir, não é universal, mas particular; uma língua que, sendo única, torna-se impraticável, incapaz de transmitir o que quer que seja, visto que emissor e receptor não partilham do mesmo código. Assim, a descrição do Elevador de Santa Justa ou da Catedral de Reims, como coisas particulares, torna-se obsoleta, visto que qualquer esforço de linguagem é incapaz de entregar as construções em sua inteireza. A tentativa, no entanto, jamais é rejeitada e, no âmbito literário, a linguagem se torce e contorce na esperança de chegar-se a qualquer ponto, tornando aquele que a utiliza “um estrangeiro em sua própria língua” (DELEUZE, 2011, p. 141). Não é outro o evento que ocorre com a narradora de *Água viva* ao tentar descrever, inutilmente, a gruta que pintara.

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco. (LISPECTOR, 1998, p. 16)

Tal como o ajudante de guarda-livros, a mulher vê-se diante de uma impossibilidade que lhe é entregue pela língua. Como ele, quer em palavras o que não é palavra, mas parece tolhida exatamente por esse caráter linguístico que deseja. Sabe que o nomear lhe dá tão somente o miasma do que deseja, jamais a coisa em si. Daí que, mais que a descrição, deseja uma existência em palavras, mas sem a descrição que, sabe ela, é apenas uma máscara. Como consegui-la? Só por meio de uma língua nova, cavada no bojo da língua mãe e com ela confundida. Isso implica não apenas em um desvio sistemático da ordem linguística, como o fazem as figuras de linguagem, que, desviando o curso normal da frase, logo cessam e fazem

pousar o idioma sobre a segurança das normas, realçando seu caráter perfeito e puro, inalterado mesmo pela condescendência em um ou outro desvio. Contudo, “Escrever jamais consiste em aperfeiçoar a linguagem corrente, em torná-la mais pura” (BLANCHOT, 2011, p. 43), mas em fazê-la perder o ritmo, deixar o caminho do dia e trilhar o campo aberto da noite, consiste em desprovê-la do seu aspecto de *langue* e fazê-la tornar-se *parole*, ou seja, pessoal e particular, uma experiência. E como isso é possível? É Deleuze quem responde: “a língua só se confunde com a fala quando se trata de uma fala muito especial, fala poética” (2011, p. 139-140). Desse modo, portanto, no momento da escrita literária, a língua é subjugada pelas forças contrárias que premem o escritor, assumindo o aspecto do fragmento e da tortuosidade. É essa língua estranha e pouco usual que é utilizada na construção do *Livro do desassossego* e de *Água viva*, é ela que, com sua natureza distinta, aproxima os autores, não da gruta pintada ou de um elevador de Lisboa, mas da fala essencial do canto sobrenatural.

Bernardo Soares escreve, tornando mais explícita sua consciência dessa linguagem inusitada:

Meditei hoje, num intervalo de sentir, na forma de prosa que uso. Em verdade, como escrevo? Tive, como muitos têm tido, a vontade pervertida de querer ter um sistema e uma norma. É certo que escrevi antes da norma e do sistema; nisso, porém, não sou diferente dos outros.

Analisando-me à tarde, descubro que o meu sistema de estilo assenta em dois princípios, e imediatamente, e à boa maneira dos bons clássicos, erijo esses dois princípios em fundamentos gerais de todo estilo: dizer o que se sente exactamente como se sente — claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, se é confuso —; compreender que a gramática é um instrumento, e não uma lei.

Suponhamos que vejo diante de nós uma rapariga de modos masculinos. Um ente humano vulgar dirá dela, “Aquela rapariga parece um rapaz”. Um outro ente humano vulgar, já mais próximo da consciência de que falar é dizer, dirá dela, “Aquela rapariga é um rapaz”. Outro ainda, igualmente consciente dos deveres da expressão, mas mais animado do afecto pela concisão, que é a luxúria do pensamento, dirá dela, “Aquele rapaz”. Eu direi, “Aquela rapaz”, violando a mais elementar das regras da gramática, que manda que haja concordância de género, como de número, entre a voz substantiva e a adjectiva. E terei dito bem; terei falado em absoluto, fotograficamente, fora da chateza, da norma, e da quotidianidade. Não terei falado: terei dito. (PESSOA, 2006, p. 112-113)

Os parágrafos transcritos tornam notória a tendência do ajudante de guarda-livros à compreensão dos acontecimentos, o que claramente se opõe à escrita que elabora, uma escrita que tende para o ponto central, localizado, conforme a narradora de *Água viva*, “atrás do atrás do pensamento”. Essa oposição nada revela senão o aspecto dúbio que marca a escrita literária desde o começo. Ao

considerar a gramática não como lei, mas como mero instrumento do ato de escrever, Soares rompe com a noção sistemática e normativa de sua escrita, lançando-a novamente no terreno do informe e do fragmentário e fazendo disso o seu sistema, um sistema anormal. Com isso parece, como Nietzsche, afirmar: “Não sou limitado o suficiente para um sistema – mesmo que seja o meu sistema” (apud BLANCHOT, 2007, p. 115). Só assim, burlando o próprio método, ele se permite a questão que move o trecho transcrito: “Em verdade, como escrevo?”. Porque, nessa anormalidade, o ser-apetrecho da gramática, deslocado pelo uso incomum, tem sua solidez quebrada, revelando não mais o mundo, mas a linguagem em si. Essa auto-revelação da matéria artística é primordial para a realização da obra de arte, segundo Heidegger, que diz: “[...] ao instalar um mundo, longe de deixar esvanecer a matéria, fá-la pela primeira vez ressair (hervorkommen), a saber, no aberto do mundo da obra” (s.d, p. 36). Ao contrário do autor, que precisa desaparecer na obra, a linguagem precisa sempre se afirmar, nunca desvanecer. Para Blanchot, como para Heidegger, o uso inabitual da matéria é o modo por excelência dessa manifestação, uma vez que é pelo “mau funcionamento” do apetrecho que se revela o ser por trás da serventia. Assim é que Bernardo Soares rompe a esfera de ordem da gramática e a liquefaz, fazendo-a trabalhar sob suas ordens, que, na verdade, não são suas, mas da exigência da obra, que requer a escrita. Não pertencendo à ordem do dia, mas aos territórios da *outra* noite, essa exigência não reclama a verdadeira natureza da rapariga citada; ela exige a fala do poeta, não sua ligação com o mundo. É por isso que o ajudante de guarda-livros é enfático em explicar: “Não terei falado: terei dito”, como se a transmissão de qualquer sentido através de suas palavras resultasse em fracasso, uma vez que o que quer é unicamente a fala, a palavra, onde o nada cava e sussurra. É por isso que ao modo como os demais seres humanos se referem à rapariga, ele parece dar pouco crédito, acusando, cada um, de estar engajado com a fala enquanto transmissora de sentido. Ele, por sua vez, tendo como meta apenas dizer, sem falar, prescindindo do verbo de ligação, da metáfora e mesmo da aparentemente ousada fórmula “Aquele rapaz” — apenas transgressora se ligada à mulher real — e lança, sinteticamente e sem explicações o seu: “Aquele rapaz”. Com isso, escapa das figuras de linguagem, que suspendem apenas provisoriamente o equilíbrio da língua, e empreende a ação descrita por Deleuze: torce a língua e a leva a delirar, revelando e dando ênfase sempre à palavra, matéria-prima de seu labor.

Também o poeta utiliza a palavra, não, porém, como aqueles que habitualmente falam e escrevem têm de gastar as palavras, mas de forma tal que a palavra se torna e permanece verdadeiramente uma palavra. (HEIDEGGER, s.d., p. 37)

Rompendo, desse modo, com o aspecto pragmático da língua e da gramática, Soares logrou, se não revelar, pelo menos aproximar-se da essência da palavra: aquele ponto de silêncio e de mistério que se opõe a toda razão humana, funda uma linguagem que não se pode usar e profere um canto que não se pode ouvir. Seu sistema de estilo converte-se, portanto, numa marca de desassossego, que busca a compreensão do modo de escrever e só se manifesta por meio de uma construção ilógica e incompreensível. É desse modo que ele se torna um estrangeiro dentro da própria língua, pois, não estando limitado a fazer sentido, pode usar o idioma à sua maneira e torná-lo ambíguo como todo fenômeno literário. Assim, acerca da linguagem, “não sabemos se ela expressa ou se representa, se é uma coisa ou se a significa; se está ali para ser esquecida ou se se faz esquecer apenas para ser vista” (BLANCHOT, 1997, p. 328), pois ela se põe no limite entre os espaços da escrita. Com o seu “Aquele rapaz”, Soares faz gaguejar a língua e a transforma em questão. Que quererá ter significado com tal construção, ou em que tal frase se eleva acima das demais para que ele a prefira? Não parece ser sua vontade revelá-lo. Seu único objetivo parece ser o de dizer, o de fazer soar uma voz cujo entendimento não é imediato, uma voz que, embora ouvida, parece não ter sido, já que não faz sentido. Sua meta ao escrever parece ser unicamente a de alcançar e reproduzir a inaudível voz do canto das sereias, buscando o mais que pode aproximar a sua linguagem dessa voz secreta.

Pode-se questionar então: por que, se o seu objetivo é o de unicamente dizer, sem nada expressar, ele não cria um novo idioma, em todos os aspectos estranho e incompreensível e, portanto, muito próximo do canto sobrenatural? Não o faz porque sabe que esse idioma novo seria limitado em sua capacidade de aproximação da fala errante, pois, para que o processo funcione, é necessário que a língua preexistente seja deformada e em seu meio seja plantado um novo dialeto. É isso que a mulher pintora de *Água viva* parece querer dizer ao insistir na língua e nas palavras que conhece para exprimir o inexprimível. “Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Isso ocorre porque, uma nova língua

que naturalmente nada dissesse, ao nada dizer, estaria em equilíbrio, cumprindo o propósito para o qual fora criada e, portanto, longe do campo enigmático da *outra* noite e da morte absoluta. É por isso que Deleuze se questiona: “pode-se progredir se não se entra em *regiões distantes do equilíbrio?*” (2011, p. 140), ao que ele próprio responde negativamente, citando o *boom* das situações políticas e o estudo que Dante fez dos gogos. Logo, pois, para que haja o movimento em direção ao centro ambicionado, faz-se necessário o desequilíbrio. É por isso que tanto o ajudante de guarda-livros quanto a mulher pintora recusam-se a cunhar um novo idioma; o que eles têm lhes basta, uma vez que é passível de ser desfigurado.

Algumas páginas após anunciar que prescindir de novas palavras, a narradora de *Água viva* dá-nos um exemplo muito próximo do de Soares de como é capaz de subverter a língua. Ela diz: “Fico deitada com olhos abertos a ver o teto. Por dentro é a obscuridade. Um eu que pulsa já se forma. Há girassóis. Há trigo alto. Eu é” (LISPECTOR, 1998, p. 37). Na sua busca pela origem essencial, não são poucas as modulações que a mulher realiza em seu texto, sobretudo com o verbo *ser* sob a sua forma no presente do indicativo: *é*. Isso talvez revele um olhar multifacetado sobre a palavra, ansioso de querer captá-la em todas as formas possíveis. O que é seguro, no entanto, é que, ao fazê-lo, a narradora realça a natureza da matéria com a qual trabalha, afirmando-a como linguagem e deixando-a falar por seus próprios meios, tornando muda a entidade que pretensamente fala detrás dela. Tanto é assim que, no trecho transcrito, ela modula o verbo em desacordo com o seu sujeito, como retirando dele o domínio sobre o outro vocábulo. Ao escrever “Eu é”, ela reconhece que o sujeito de fala, nesse momento, não é ela enquanto mulher, mas um eu puramente linguístico que, distante de sua identidade, pode ser referido através de um verbo em terceira pessoa. É a isso que Lucia Helena se refere quando diz: “o *sujeito* do discurso não se refere diretamente à realidade orgânica do sujeito que pronuncia ou escreve, assim como os termos ‘lá’ ou ‘aqui’ não coincidem com um espaço físico” (HELENA, 2010, p. 72). Da mesma maneira justifica-se o “Aquele rapaz” de Bernardo Soares, uma vez que a rapariga designada pela sua fala jamais corresponde a uma verdadeira moça com ares masculinos. Assim, pois, ao torcer a língua comum, a fala poética desfaz a ilusão sobre a qual ela se assenta, revelando o abismo posto entre língua e mundo e acentuando a existência sem referentes da linguagem humana. Parte daí a liberdade que se concedem escritores como os do *Livro do desassossego* e *Água viva*, que

rompem as cadeias da sintaxe e da gramática no desejo de construir uma escrita que possa levá-los ao fora do mundo, à solidão essencial, onde habita o alvo de seus esforços. É por isso que, quase que explicando o “Eu é” de *Água viva*, Bernardo Soares escreve:

A gramática, definindo o uso, faz divisões legítimas e falsas. Divide, por exemplo, os verbos em transitivos e intransitivos; porém, o homem de saber dizer tem muitas vezes que converter um verbo transitivo em intransitivo para fotografar o que sente, e não para, como o comum dos animais homens, o ver às escuras. Se quiser dizer que existo, direi “Sou”. Se quiser dizer que existo como alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei-de empregar o verbo “ser” senão convertendo-o subitamente em transitivo? É então, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, direi “Sou-me”. (PESSOA, 2006, p. 113)

A forma utilizada pela mulher pintora parece acentuar o modo de existir “como alma separada” explicado pelo ajudante de guarda-livros. Não se utilizando de um único termo, ou de termos coligados, como é o caso do “Sou-me”, embora a expressão seja utilizada em outra parte do texto — “É-se. Sou-me. Tu te és” (LISPECTOR, 1998, p. 29) —, na qual ela transtorna a predicação do verbo, fazendo-o transitivo, a expressão da narradora excede a variação da concordância do verbo: a ele junta um sujeito com o qual não se articula, tornando mais separada a alma de que fala o empregado do patrão Vasques. Assim, “Eu é” não indica um sujeito apartado de si mesmo, mas uma linguagem afastada do autor, que mostra o tempo todo que “O escritor não pode permanecer junto da obra” (BLANCHOT, 2011, p. 14), que a fala literária é sempre uma fala à deriva, caminhando na direção do ponto central e que, nela, o escritor sempre se aproxima de Ulisses, não apenas no momento em que enfrenta as sereias, mas também quando, diante de Polifemo, afirma: “Sou Ninguém”. Desse modo a narradora acentua o hiato da linguagem, substituindo o “eu” pelo “ele” na grande impersonalidade do evento literário.

O exotismo da fala fragmentada desses livros não se encerra aí. Ele também se dá de modo mais sutil, entremeado na estrutura de frases aparentemente normais, tornando-as anomalias, como bem observou Deleuze. É o que César Teixeira vê logo no primeiro parágrafo<sup>1</sup> de *Água viva*, no qual chama a atenção para uma frase específica. Diz ele:

---

<sup>1</sup> Não reproduzimos aqui o referido parágrafo visto o mesmo já se encontrar transcrito no capítulo anterior, na página 58.

A frase “porque ninguém me prende mais”, que anuncia o ensejo libertário da narradora, aparece no primeiro parágrafo do livro numa sugestiva disposição sintática: trata-se de uma oração subordinada destacada entre dois pontos finais numa relativa independência, pois tanto pode se referir às orações anteriores (suas principais) quanto ser lida como frase autônoma. (TEIXEIRA, 2004, p 167-168)

Essa é uma recorrência comum na escrita de *Água viva*. Ao isolar a oração subordinada, dando-lhe ares de independência, a narradora manifesta o fragmento, que separa as unidades, tornando-as todas iguais, rizomáticas, portanto, visto que a relação hierárquica mantida naturalmente por elas é rompida pelo ponto final, que apesar de limitar a frase, abre-a na direção do inacabado e do infinito. “A fala do fragmento não efetua a junção de um ao outro, antes os separa” (BLANCHOT, 2007, p. 123). É o mesmo que acontece com o estranho “Eu é”. Ao abrir uma fenda entre um e outro elemento do tecido escrito, seja por meio de um elemento gráfico, no caso do ponto, seja por uma incoerência entre sujeito e verbo, a escrita fragmentária realiza uma separação, um apartamento, e instaura o meio como lugar de fala. “Ela é fala de meio-termo” (BLANCHOT, 2007, p. 122). Daí que ela, como aponta Deleuze, tartamudeia, pois que seu espaço é o *entre* das sílabas hesitantes. É no silêncio entre um e outro fonema que ela busca fazer ouvir o canto proibido. É exatamente desse intervalo que fala Clarice Lispector em *A paixão segundo G. H.*, no qual diz:

De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois [...] Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio. (LISPECTOR, 2009, p. 97)

É nesse intervalo que a escrita fragmentária busca dilatar que se manifesta o que G. H. chama de silêncio. Para Blanchot, contudo, esse entrelugar, por menor que seja, não se preenche de silêncio, senão de uma voz misteriosa que temos até aqui chamado de fala errante. Sonhando hipoteticamente com a morte do último escritor, ele nos diz o que sucederá após o calar-se dessa derradeira voz:

O que resultaria disso? Aparentemente, um grande silêncio. É o que se diz, polidamente, quando algum escritor desaparece: uma voz se calou, um pensamento se dissipou. [...] Para uma surpresa do senso comum, no dia em que essa luz se extinguir, não será pelo silêncio, mas pelo recuo do silêncio, por um rasgão na

espessura do silêncio e, através desse rasgão, a aproximação de um ruído novo, que se anunciará a era sem palavras. (BLANCHOT, 2005, p. 319)

Para Blanchot, quando se calam as palavras, fala essa voz inaudível que jamais cessa. Assim, pois, no espaço entre um e outro elemento da escrita, o silêncio, o nada, fala, emite seu canto misterioso e encaminha o escritor e seu texto para a região central. É por isso que há a fratura e a interrupção na linguagem literária: entre uma coisa e outra ela deixa, ou tenta deixar, escapar a origem.

Seduzida por esse ruído novo da fala errante, a escrita prossegue, tornando mais intenso seu mergulhar no universo da *outra* noite, o que a torna plena de intervalos e secessões que nunca avançam verdadeiramente, mas que truncam a linguagem e “se recusam a constituir uma narrativa, um relato contínuo” (OLIVEIRA, 2007, p. 123). Assim é que as irregularidades se acentuam no corpo das obras, passando de simples infrações às regras de gramática, à justaposição sem ajustes de ideias.

Dar a cada emoção uma personalidade, a cada estado de alma uma alma. Dobraram a curva do caminho e eram muitas raparigas. Vinham cantando pela estrada, e o som das suas vozes era felizes [*sic*]. Elas não sei o que seriam. Escutei-as um tempo de longe, sem sentimento próprio. Uma amargura por elas sentiu-me no coração. Pelo futuro delas? Pela inconsciência delas? Não directamente por elas — ou, quem sabe? talvez apenas por mim. (PESSOA, 2006, p. 59)

O trecho transcrito corresponde ao fragmento 26 do *Livro do desassossego*. Nele, vê-se novamente a liberdade formal que o ajudante de guarda-livros toma quando escreve. O *sic* acrescentado entre os colchetes é intervenção do editor, marcando que entre o substantivo e o adjetivo não há concordância, o que não é um problema para Soares, mas a manifestação do seu “saber dizer”. O que nos chama a atenção nesse fragmento, contudo, não é a disparidade gramatical pretensamente corrigida pela nota do editor, mas um outro desajuste que nenhuma expressão normativa é capaz de sanar. Ele começa no primeiro parágrafo, que já parece começar pelo meio, visto que o verbo não possui sujeito, mas unicamente complementos. É também esse o modo como termina, como que cortado ao meio, visto que o pensamento que o segue em nada se irmana com ele, pois, ao invés de continuar sua reflexão sobre dar às emoções personalidades, ele introduz na escrita um grupo de raparigas alegres e inconscientes de sua condição, pela qual Soares sente amargura. Tal condição, bem como tais garotas e o motivo de seu canto permanecem como enigma ao leitor que os busque elucidar, isto porque, tão

repentinamente como surgem, esses elementos desaparecem do texto, fazendo da busca por respostas a seu respeito uma atividade inútil. Sem começo nem fim, como o esquema rizomático de Deleuze e Guattari, esses excertos não se unem pelas pontas, mas pelo meio, o que não se afigura bem como uma ligação visto que, mais que semelhanças, despontam dessa aproximação mais incoerência que possíveis conexões. Eles parecem estar ligados não pelo que têm em comum, mas pelo que os separa. Unem-se, assim, pela separação. É esse o processo que se desenrola ao longo de todos os fragmentos do *Livro do desassossego*. Com breves e raras exceções, os trechos nunca se concatenam na formação de um corpo sólido. Eles não aparecem como sendo unidades que possam ser unidas num só todo, mesmo que este todo seja marcado por secções. Os fragmentos não são como capítulos partidos, eles se assemelham mais às unidades orgânicas do rizoma, pois todos são iguais.

Por exemplo, uma vez que um livro é feito de capítulos, ele possui seus pontos culminantes, seus pontos de conclusão. Contrariamente, o que acontece a um livro feito de “platôs” que se comunicam uns com os outros através de microfendas, como num cérebro? (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 33)

Assim, portanto, a comunicação feita entre os fragmentos do *Livro do desassossego*, como aquela ocorrida entre os platôs de Deleuze e Guattari, se dá pelo intervalo, pelas fendas, pela quebra executada no interior do texto. É por isso que, sob esta óptica, a incoerência e total falta de ligação dentro da mesma unidade textual, dentro até mesmo de uma frase, não surgem na escrita fragmentária como um defeito, mas como uma ferramenta de seu funcionamento.

[...] os fragmentos, em parte destinados ao espaço em branco que os separa, ao silêncio que os margeia, encontram nessa distância, não algo que os termina, mas que os prolonga, fazendo-os persistir pelo seu inacabamento. (OLIVEIRA, 2007, p. 123-124)

Assim, pois, o silêncio que sua ruptura abre, mais que indicar um fim, indica uma continuação. Não a continuação do fragmento em lugar posterior, mas a continuação daquela fala incessante que Blanchot diz se levantará após a queda da última palavra. Certamente por isso, pouco antes de encerrar o seu *Água viva*, a narradora escreve: “Tudo acaba mas o que eu te escrevo continua” (LISPECTOR, 1998, p. 95). Não obstante seu livro não ultrapasse a página em que gravou esta frase, a narradora afirma sua continuação, pois sabe que só no silêncio se manifesta

a voz incessante que toda sua escritura buscou retratar. Isso porque, tal como o *Livro do desassossego*, *Água viva* é um livro fragmentário, ainda que, como ele, não esteja organizado em fragmentos. Seu discurso contínuo, nunca seccionado, flui, como parece sugerir o título, como uma fonte de água, expelindo líquido prestes a entornar, nunca algo sólido e limitado. Sob a forma física do texto, enquadra o movimento intenso das águas, que tendem a arrebentar as fronteiras que as detém: “Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado, e ele cresce assim como água se derrama” (LISPECTOR, 1998, p. 78). Enquanto no texto de Bernardo Soares há, pelo menos, a marcação dos fragmentos em números, no livro da mulher-pintora nem isso existe, o que o leva a um grau muito maior de fragmentação, como se diferentes águas se imiscuíssem e não se pudesse encontrar o ponto exato que separa uma coisa da outra. Dentre os muitos exemplos que ilustram isso, elegemos o que segue:

Vitória-régia está no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Enorme e até quase dois metros de diâmetro. Aquáticas, é de se morrer delas. Elas são o amazônico: o dinossauro das flores. E apesar de viverem no nível das águas elas dão sombras. Isto que estou te escrevendo é em latim: de natura florum. Depois te mostrarei o meu estudo já transformado em desenho linear. (LISPECTOR, 1998, p. 59)

O processo desenvolvido neste excerto é em tudo muito semelhante ao que ocorre no *Livro do desassossego*, sobretudo no trecho em que Soares fala sobre as raparigas rindo à beira do caminho. A diferença está em que, dado o seu caráter liquefeito, a transição de assuntos em *Água viva* nunca é marcada. Enquanto no exemplo do ajudante de guarda-livros vemos o fragmento abrir-se para o espaço em branco que o prolonga e ser seguido por um outro parágrafo igualmente fragmentário e cercado de silêncio e solidão, no livro da mulher pintora os intervalos são menores e o corpo do texto se afigura mais disforme. É o que ocorre no supracitado excerto. Ali, a narradora se detém, após comentários sobre várias espécies de flores, sobre a vitória-régia. Vemos que sua partição das frases segue o modelo apontado por César Teixeira, em que expressões subordinadas aparecem isoladas da expressão principal pelos pontos, o que implica no desmembramento do texto e na autonomia das partes. O texto segue assim até encontrar uma cisão. Sem qualquer aviso, a narradora interrompe seu comentário da planta amazônica e introduz uma fala metalinguística. Apesar de ligada ao resto do parágrafo pelo assunto — a flora —, a nova frase protagoniza uma quebra no ritmo da escrita. O

tom descritivo, subjetivo, é substituído por uma solenidade desacertada, que se reflete no título latino que a mulher pretende dar àquilo que escreve: *de natura florum*. Entre uma e outra parte do trecho não há espaço senão o que separa naturalmente as frases de um texto. O possível leitor, sem dúvida aquele *tu* para quem se dirige a narrativa, é repentinamente confrontado com o corte sem avisos, como se houvesse mudado de correnteza sem o saber. Essa aproximação dos fragmentos, essa diminuição do espaço em branco entre eles, longe de ser uma tentativa de forçar o texto a articular-se em um todo, parece ser o modo de alargar o hiato, pondo em paralelo instâncias que não coabitam, na esperança, quem sabe, de que colidam e liberem o silêncio que guardam em si. Daí que o texto caminha à deriva, sendo conduzido de um para outro lado pela força poderosa do canto das sereias e, como o Proteu dos tempos míticos, se transforma o tempo inteiro, “não se comporta, não se submete, não se contém nos limites estabelecidos, misturando fatos, sonhos, desejos, memórias, invenções sem controle” (BYLAARDT, 2011, p. 119-120), nunca se obrigando a uma coerência, nem consigo mesmo. Nessa voragem, cada elemento trabalha para que o vazio venha à tona, revelando a voz que nele fala. Nesse tipo de escrita, mais que moduladores da fala, cada traço gravado no papel colabora na articulação desse nada silencioso que subjaz à escrita.

[...] é por aí que os signos de espaço – pontuação, acento, escansão, ritmo (escansão) –, preliminar de toda escrita, fazem o jogo da diferença e estão comprometidos com seu jogo. Não que sirvam para traduzir esse vazio ou para torná-lo visível, à maneira de uma notação musical: ao contrário, longe de reter o escrito ao nível dos traços que deixa ou das formas que concretiza, sua propriedade é indicar nele a dilaceração, a ruptura incisiva (o traçado invisível de um traço) pela qual o dentro retorna eternamente ao fora [...] (BLANCHOT, 2007, p. 138)

Assim, pois, na escrita fragmentária de *Água viva* e do *Livro do desassossego*, todo elemento colabora na dilaceração do sentido, contribuindo para o esvaziamento da obra. Desse modo, quando separa seus fragmentos unicamente com um ponto, sem quaisquer anúncios de que vai virar o sentido da escrita, a narradora não estabelece uma novidade, visto que, desde o primeiro momento, sua escrita se revelou como escrita fora do mundo, voltada na direção da solidão essencial. Assim, portanto, todos os recursos de que lança mão servem para a revelação do nada. Desde o começo anunciou que sua intenção era a de atingir a placenta, o que implica que seu texto é sem garantias, mesmo quando

aparentemente bem ordenado. O que o exime, bem como ao *Livro do desassossego*, de toda contradição, visto que “A fala fragmentária [...] ignora a contradição” (BLANCHOT, 2007, p. 116), pois ela não fala com vistas a construir sentido, antes tem na desestruturação e no descontínuo a sua verdadeira realização. É por isso que Bernardo Soares afirma: “E eu que digo isto — por que escrevo eu este livro? Porque reconheço-o imperfeito. Sonhado seria a perfeição; escrito, imperfeioa-se; por isso o escrevo” (PESSOA, 2006, p. 314).

É a marca do imperfeito a que se grava sobre estes livros, a imperfeição parece ser sua meta, visto que é ela — e não o perfeito, o concluso e o acabado — que deixa entreouvir a fala errante da solidão essencial. Ao construir esboços de livros, talvez fosse essa a intenção de seus autores, a de mantê-los ilegíveis e imperfeitos, como esboços de uma jornada sem fim. Certamente por isso editores e não eles próprios foram os responsáveis pela publicação dessas obras. Cômicos da voz que ouviam e perseguiam, tanto Soares como a narradora, ou Pessoa e Clarice, parecem ter concordado que o melhor para tais livros era o anonimato, o estado de ensaio, ao qual eles sempre regressavam e ao qual nunca conseguiam dar um fim, visto que a cada retorno, mais e mais se evidenciava o silêncio que tais obras requeriam. Premidos pelas forças contrárias da escrita, que simultaneamente exigem silêncio e fala, eles se contentaram a falar em silêncio, sobre despreziosos pedaços de papel, nos quais, astutamente, registraram uma fala desconexa, avessa, gaga e estranha que, se um dia concatenada, manteria o mesmo murmúrio indecifrável e ilegível da fala errante, levando leitores e editores a enfrentar a mesma região de trânsito que enfrentaram, levando-os à desconfortável situação de uma leitura desassossegada, desabrigada de toda referência e eternamente vagante no espaço movediço e incerto da escrita, no território movimentado e sem repouso da Rua dos Douradores.

## CONCLUSÃO

Chegados a essa parte da pesquisa, defrontamo-nos com um desafio: como dar conclusão a um estudo sobre obras que afirmam o inconcluso e o incompleto? Conforme vimos, a totalidade de *Água viva* e do *Livro do desassossego* é inacessível, pois que se encontra no território isolado e solitário da *outra* noite e da solidão essencial, interdita mesmo a seus narradores, que despendem um esforço hercúleo, e inútil, para atingi-la. Qualquer fecho, portanto, que dermos a esta pesquisa, no sentido de solidificar e explicar as obras analisadas, resultará em falho e carente de sentido pleno, visto que os livros dos quais tratamos são obras dinâmicas que não se deixam subjugar por prévios conceitos de literatura, mas que, decididamente, buscam, eles próprios, dizer o que a literatura é.

Não obstante isso, é possível identificar peculiaridades que marcam as referidas obras e que podem nos levar a uma melhor compreensão das mesmas. Parte disso provém do pensamento blanchotiano, que apresentamos no primeiro capítulo deste trabalho. Por meio dele, pudemos conceber o conceito de uma literatura que, ao contrário do que prega a difundida teoria mimética, não encontra no mundo sua origem e substrato de existência. Esta literatura, conforme nos apresenta Blanchot, emana e se dirige a um mesmo ponto original e essencial, inatingível por natureza e localizado longe da realidade empírica passível de ser captada pela razão e pelo intelecto. Impossível de ser descrito, uma vez que foge a toda descrição, esse ponto é apresentado por Blanchot sob a bela imagem do canto das sereias, diante do qual o escritor é como Ulisses: contempla o canto, mas dele não se apodera devido às amarras que o impedem. Essas amarras associamos à linguagem, sem a qual, de acordo com Heidegger, não somos humanos. Valendo-se dela, que, conforme Blanchot, afasta aquilo que nomeia, o escritor entrega-se a um trabalho marcado pelo paradoxo: quer atingir a essência, o centro associado ao canto sobrenatural, mas é impedido pelas amarras da linguagem, instrumento único de que dispõe para apoderar-se do que quer. Desse modo, ele se põe em um terreno transitório, em uma margem eterna, em que duelam forças contrárias na execução da escrita.

Esse espaço transitório, híbrido, é onde agem os narradores do *Livro do desassossego* e *Água viva*. No primeiro, no qual aparece a Rua dos Douradores que figura no título de nossa pesquisa, temos Bernardo Soares dividido entre duas ações

que, não obstante opostas uma à outra, trabalham na configuração do *Livro* tal como se apresenta. De um lado da rua, figura o escritório do patrão Vasques, dominado pela razão, pelo dia e pela ordem. Ali, Soares é autor de uma escrita ordeira e pragmática, diferente em tudo da que ele opera em seu quarto alugado, também na Rua dos Douradores, o qual, sem muito descrever, serve de cenário à escrita de sua autobiografia sem fatos. Nesse espaço, a escrita é estranha, não remete a números ou a quaisquer coisas existentes no mundo. Impera nela o domínio da *outra* noite, termo que Blanchot utiliza para descrever as potências ancestrais que se ligam ao ponto essencial da literatura. Desse modo, sempre em trânsito entre os distintos espaços da Rua dos Douradores, Bernardo Soares constrói sua escrita ímpar que, não obstante regulada e delimitada pela escrita do livro-caixa, deve a ela sua materialidade e existência, pois sem ela a mão criadora, à mercê das forças que a atraem, escreveria indefinidamente, cunhando um livro perfeito que jamais chegaria ao fim. Dessa maneira, longe de figurar como produto de uma única fonte, o *Livro do desassossego* possui a marca da inquietude, visto que, tal como seu narrador, trafega entre polos opostos, o que lhe garante uma natureza híbrida e incapaz de classificação exata.

É também isso que vemos ocorrer em *Água viva*. Não obstante a narradora não se divida entre dois lugares na mesma rua, na sua escrita duas sensações exercem sobre ela o mesmo tipo de influência que os diferentes espaços da Rua dos Douradores exercem sobre Soares. No seu texto fluido, júbilo e alegria são as forças opostas que atraem a escrita para o infinito e a impedem de realizar o movimento plenamente. Contente pela esperança que a escrita lhe entrega de apoderar-se do inominável, a narradora lança-se no processo de auto-anulação e de morte que lhe garantirá aquilo que quer. O medo, contudo, capitula seus passos, obrigando-a a uma hesitação constante, que limita e dá forma à escrita, retirando-lhe a imensidão do ponto de desejo e entregando apenas a tímida realidade do livro. O medo da morte, o que a liga à vida, impede-a, como impediu a Ulisses, de entregar-se completamente e, fenecendo no mar, encontrar o centro do canto encantador.

Tudo isso se traduz numa linguagem fragmentada, tanto em um como em outro livro, uma linguagem, conforme descrita por Deleuze, estrangeira, cavada no bojo do idioma e em tudo estranha a ele. Os fragmentos de que se compõe o *Livro do desassossego* muito bem refletem isso. Raramente eles se articulam uns com os outros; eles formam unidades isoladas que, mesmo justapostas, não apontam para

um todo; criam, portanto, um mosaico que, longe de apontar para uma totalidade estilhaçada, caminha para o nada e o vazio. É o que também vemos em *Água viva* que, embora constituído de um texto único, possui o mesmo aspecto fragmentário e pouco sólido do livro de Bernardo Soares. Num misto de ficção, diário e confissões, inúmeros temas se interpenetram na sua escrita sem que nenhum se desenvolva por completo, o que gera um vazio no seio da obra, anulando toda unidade e apontando para um nada que nunca se alcança.

Tudo isso se dá, de acordo com o que vimos, pelo paradoxal caminho traçado pela escrita dessas obras. Movidos pelo canto ancestral que os chama, os escritores, tal como Ulisses, entregam-se ao fascínio da região original, região sem tempo e infinita. Sua contemplação, contudo, é limitada, pois logo cedem às amarras da escrita, que, não obstante serem o único modo de darem a alguém a fala misteriosa que ouviram, afastam toda essência, criando uma realidade que a envolve e distancia. Nesse processo, duelam as duas forças, igualmente poderosas: a que chama para a morte e fascínio total e a que chama para a vida e razão do mundo. Assim, conquanto ouça o canto das sereias, o lugar de audição e ação do escritor não é o dos seres sobrenaturais, mas o da Rua dos Douradores, espaço intermediário, espécie de limbo, que exige o eterno movimento e nega qualquer repouso àquele que escreve, obrigando-o sempre a interromper o trabalho realizado nos polos, o que faz de sua obra um estilhaço, um fragmento, eternamente incompleto e eternamente inacabado, o que justifica que não apenas o livro de Bernardo Soares, mas também o da mulher narradora, sejam classificados como livros de desassossego, uma vez que presos estão, para sempre, na indefinição e fluidez da híbrida e complexa Rua dos Douradores.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo” In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008. p. 55-63.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Procura da poesia” In: \_\_\_\_\_. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 247-249.

ARISTÓTELES, Horácio, Longino. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BANDEIRA, Manuel. “A morte absoluta” In: \_\_\_\_\_. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 173-174.

BARTHES, Roland. “A morte do autor” In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

\_\_\_\_\_. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. “A literatura e o direito à morte” In: \_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291-330.

\_\_\_\_\_. “Nietzsche e a escrita fragmentária” In: \_\_\_\_\_. **A conversa infinita 2: a experiência limite**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. “O sono de Rimbaud” In: \_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b. p. 151-158.

BYLAARDT, Cid Ottoni. “A escrita fragmentária de *O meu nome é legião*, de António Lobo Antunes” In: MENEZES, Roberto Bezerra de (Org.). **Escritura à beira do desastre: ensaios sobre a Literatura Contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. p. 114-122.

CINTRA, Elaine Cristina. **A “estética do silêncio” no Livro do Desassossego**: um estudo da escritura em Fernando Pessoa. 2005. 174 f. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2005.

CUNHA, Ana Cristina Comandulli da. **Memorial do desassossego**: Breve história da edição do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. 2005. 92 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) — Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Introdução: Rizoma” Trad. Aurélio Guerra Neto In: \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. p. 11-27.

GIL, José. “A cidade e o quarto de Bernardo Soares” In: **Tabacaria**. Revista de poesia e artes plásticas. Lisboa, nº1, p. 14-17, verão 1996.

\_\_\_\_\_. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Sinergia; Ediouro: 2009.

GOTLIB, Nadia Batella. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Edusp, 2009.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Aesthetics**: lectures on fine art. Trad. T. M. Knox. Vol. 2. Oxford: Oxford University, 1975

HEIDEGGER, Martin. “A linguagem” In: \_\_\_\_\_. **A caminho da linguagem**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes/ Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2008. p. 7-26.

\_\_\_\_\_. **A origem da obra de arte**. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, s.d.

HELENA, Lucia. **Nem musa nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EdUFF, 2010.

HOMERO. **Odisséia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

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

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MOSER, Benjamin. **Clarice**: uma biografia. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NUNES, Benedito. “Linguagem e silêncio” In: \_\_\_\_\_. **O dorso do tigre**. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 125-134.

\_\_\_\_\_. “O improviso ficcional” In: \_\_\_\_\_. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995. p. 156-159.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. “Parte do silêncio e a escrita fragmentária: cruzamentos entre Blanchot e Haroldo de Campos” In: QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; CRUZ, Nina Velasco e. **Barthes/ Blanchot: um encontro possível?**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 117-131.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

TEIXEIRA, César Mota. “O monólogo dialógico: reflexões sobre *Água viva*, de Clarice Lispector” In: PONTIERI, Regina (Org.). **Leitores e leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004. p. 165-173.

TIEGHEM, Paul Van. “Crítica literária, história literária e literatura comparada”. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. In: CARVALHAL, Tânia Franco e COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VASCONCELLOS, Jorge. “A escrita fragmentada, a palavra plural e pensamento enigmático: Blanchot leitor de Nietzsche” In: QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; CRUZ, Nina Velasco e. **Barthes/ Blanchot: um encontro possível?**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 133-139.